MANUALI HOEPLI

ARMONIA

DI

G. G. BERNARDI

Professore del Civico Liceo Benedetto Marcello di Venezia

CON PREFAZIONE

di M. E. BOSSI

2ª Edizione riveduta e ampliata

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1904

INDICE-SOMMARIO

PRELIMINARI

PARTE GENERALE

Sezione I.

Le combinazioni armoniche in generale considerate nella loro essenza.

Sezione II.

Le combinazioni armoniche in generale considerate nella loro successione.

PARTE SPECIALE

LIBRO I.

Dei Bicordi.

SEZIONE I.

I bicordi considerati nella loro essenza.

SEZIONE II.

I bicordi nella successione armonica.

LIBRO II.

Degli Accordi.

PARTE I.

Accordi essenziali.

SEZIONE I.

Accordi di tre suoni (Triadi).

SEZIONE II.

Accordi di 4 suoni (Quadriadi).

PARTE II.

Accordi accidentali.

SEZIONE I.

Dei ritardi.

Sezione II.

Delle Anticipazioni.

Sezione III.

Del Pedale.

PREFAZIONE DEL M.° ENRICO BOSSI

Pubblicare un nuovo Manuale d'Armonia, dopo i numerosi apparsi in questi ultimi tempi (taluni dei quali, come quello del Tacchinardi e del Galli, compilati con sano criterio didattico ed esaurienti anche dal punto di vista della fisica), potrebbe sembrare opera inutile od almeno superflua. Infatti, ove non presieda l'intendimento di giovare all'arte, più che a sè stessi od all'editore, manca lo scopo precipuo di consimili pubblicazioni, ed è vano sperare dal tempo beneficî di sorta.

Nè difettano gli esempi.

Metodi, Trattati e Manuali, di cui ne vediamo la fioritura, puossi dire, in ogni stagione dell'anno, lasciano il tempo che trovano se la materia in essi contenuta non è svolta con profondità di dottrina, giusto criterio didattico e con chiarezza d'esposizione.

Nel presente caso sono per l'appunto la chiarezza cristallina, la concisione e l'ordine didattico seguìto in tutto il lavoro i fattori principali del favore che, a mio giudizio, deve incontrare presso gli studiosi la presente pubblicazione. Dessa viene in aiuto spe-

cialmente a coloro che da certe scuole o dai libri di testo in esse adottati non traggono cognizioni teoriche nè spiegazioni sufficienti a rendersi conto esatto di quanto vien loro ammanito sotto specie di bassi numerati e di combinazioni armoniche, accettati gli uni e le altre senza esaminarne e sviscerarne l'intima costituzione e conoscerne la vera essenza loro.

Troppo si è proceduto e si procede tuttora, in talune scuole, a lume di naso in materia sì scabrosa e sì vasta, perchè non sia lecito richiamare l'attenzione degli interessati sulla necessità di approfondire i loro studi, onde l'impiego dei suoni sia razionale e corretto, e le ricerche armoniche non sieno il risultato del caso più che del sapere, quando non riescano del tutto infruttuose.

Sorvolando sulla diversa denominazione data dall'autore a taluni intervalli, parmi necessario invece rammentare al discente l'utilità grande di impiegare le quattro parti vocali od istrumentali in posizione lata nell'armonizzazione dei bassi; tale esercizio dispone la mente ad una maggior riflessione, e facilita grandemente lo studio del contrappunto.

Non aggiungo altro a raccomandazione del presente Manuale; coloro che si occuperanno di esso, non ho dubbio, ne dedurranno le mie stesse conclusioni; auguro soltanto all'egregio autore molti lettori, ed agli studiosi... pochi ma buoni libri di testo.

PREFAZIONE DELL'AUTORE

ALLA PRIMA EDIZIONE

Questo trattatino d'armonia fu scritto *espressamente* per la raccolta dei Manuali Hoepli. Ciò trovo necessario avvertire, perchè non gli si chieda più che la sua destinazione comporti: e la sua destinazione già molto domanda, volendolo ad un tempo, chiaro, conciso e completo.

Quanto ai due primi requisiti mi lusingo d'esserci riuscito; quanto al terzo, ai migliori di me spetta giudicare, e a questi sarò grato assai della critica, che mi tornerà utilissima pei lavori futuri.

Ed ora alcune dichiarazioni; e principalmente circa la distribuzione della materia, dove il presente trattato si scosta da tutti i precedenti.

La partizione è stabilita come segue:

Preliminari,
Parte generale,
Parte speciale.

Nei preliminari si tratta dei suoni, degli intervalli, delle scale e dei generi musicali — poche, ma sufficienti nozioni, che ritengo indispensabile assicurare, prima d'entrare nel campo dell'armonia. In questa parte, per riuscire scientificamente esatto,

sono ricorso talvolta all'acustica; però le dimostrazioni matematiche le ho date sempre in note, cui il lettore, poco famigliare col calcolo, può senza pregiudizio trascurare [1].

Esauriti i preliminari, entrano in considerazione gli elementi dell'armonia, cioè le combinazioni simultanee di suoni d'altezza differente, distinte in semplici e composte, ossia *Bicordi* ed *Accordi*. Gli accordi ho diviso poi in *essenziali* ed *accidentali*. Essenziali ho considerato quelli che possono costruirsi per sovrapposizione di terze su tutti i gradi della scala (accordi di 3ª e 5ª e accordi di 7ª). Accidentali quelli che risultano dall'introduzione di suoni estranei nelle combinazioni armoniche essenziali, il quale artificio può aver luogo:

a) dal sostituire ad un suono d'un accordo un altro suono appartenente all'accordo che lo precede (ritardi) o che lo segue (anticipazioni);

b) dal tenere costantemente immobile qualche parte nella successione di più accordi diversi (pedali).

Tutta questa materia è svolta in due parti distinte: una *generale* l'altra *speciale*. Nell'esposizione la prima precede, per necessità logica, la seconda; ciò non vuol dire però che la *completa* cognizione di quella sia indispensabile per intraprendere la lettura di questa; chè quella è stata

[1] A chi non è affatto digiuno di matematica consiglio l'attenta lettura di queste note; gli si chiariranno così diversi punti, probabilmente rimasti confusi nello studio della teoria musicale.

concepita non solamente come introduzione alla scienza dell'armonia (propedeutica), ma ancora come sintesi della medesima.

Ora, poichè le combinazioni armoniche possono considerarsi in due momenti distinti, nella loro essenza cioè e nel loro movimento, ne viene che ogni parte è suddivisa in due sezioni:

L'essenza delle combinazioni armoniche,

La successione delle combinazioni armoniche.

E poichè la successione armonica può assumere delle forme speciali di peculiare importanza e regolate da norme particolari che sono poi le progressioni e le cadenze, si sono dedicati dei capitoli adatti a queste speciali successioni armoniche.

Trattando della successione armonica, dopo esposti i precetti, si fa seguire un capitolo addizionale per le esercitazioni pratiche di disposizione e d'accompagnamento, tenendo sempre in considerazione i due problemi proponibili:

1° Accompagnare un *basso* dato;

2° Accompagnare un *canto* dato.

I temi raccolti in proposito sono scarsi, e questo avendo io in mente di far seguire al presente trattato, piuttosto teorico, un corso pratico d'accompagnamento. Comunque ho avuto cura d'indicare le raccolte esistenti d'ottimi bassi, di cui ciascuno può giovarsi ed anche con limitatissima spesa (1).

---

(1) Tali sono:

I 50 piccoli bassi progressivi per lo studio della disposizione a 4 parti di G. Tacchinardi (edizione Ricordi).

L'accompagnamento del canto dato ho voluto curarlo particolarmente, per quanto i limiti del Manuale lo consentivano, e ciò perchè, quantunque negletto in generale nei trattati, è di fatto il caso che più comunemente si presenta fuori della scuola.

Ciò premesso abbandono fiducioso al pubblico il mio modesto lavoro: a scusa dei difetti, che senza dubbio contiene, addurrò la difficoltà della materia, cui non ancora si è riusciti ad ordinare con norme sicure a sistema. Questo dovrebbe essere, mi pare, il desiderato di tutti i cultori dell'armonia; possa la mia povera opera, sia pure in parte minima, contribuire a tale progresso — è quello a cui aspiro.

Venezia, 30 luglio 1896.

G. G. BERNARDI.

I partimenti di FENAROLI.

I bassi del P. MATTEI (edizioni Sonzogno — *Biblioteca del popolo*).

A queste si possono aggiungere:

La bellissima *Raccolta di partimenti* (*quasi tutti della scuola napoletana*) fatta dal DE NARDIS (edizione Ricordi).

I bassi numerati di BROSIG, OTTO, SCHNABEL, AIBLINGER (edizione Fratelli Buffa, Milano).

Lo splendido *Traité d'accompagnement pratique au piano* di E. DURAND.

PREFAZIONE DELL'AUTORE

ALLA II EDIZIONE.

Nel presentare la ristampa dell'*Armonia* devo al pubblico un ringraziamento caldo e vivo per l'accoglienza che volle fare alla I edizione; accoglienza che sorpassò di gran lunga le mie più ardite speranze. E al pubblico devo anche giustificare il non adempimento d'una promessa. Era mia intenzione di far seguire al trattato d'armonia, piuttosto teorico, un corso d'accompagnamento [1]. Ma invece, anche per consiglio dell'Egregio Editore, ho preferito arricchire l'opera d'una discreta quantità di canti e bassi per la pratica dell'Armonia. Ed in questo appunto principalmente consiste il materiale aggiunto alla presente edizione. A tale scopo ho attinto, un po' in qua e in là, tra vecchi e nuovi didattici: Fenaroli, Zingarelli, Mattei, Picchianti, Savard, Bussler, Dubois; e delle opere di questi eccellenti autori mi faccio premura di segnare le indicazioni precise, per l'utilità degli studiosi:

---

[1] V. prefazione alla I edizione.

Fenaroli — Partimenti e regole musicali per quelli che vogliono suonare coi numeri e per i principianti di contrappunto.

Zingarelli — Partimenti.

Mattei — Bassi numerati.

Picchianti — La scienza dell'armonia e le regole dell'accompagnamento

Savard — Études d'harmonie pratique.

Bussler — Praktische Harmonielehre.

Dubois — Notes et études d'harmonie pour servir de supplément an traité de Reber [1].

Come vedrà il lettore anche in questa edizione mi sono attenuto al più rigoroso positivismo, presentando le combinazioni armoniche come fatti compiuti, senza discuterne l'origine ancora e sempre controversa. Chè l'opera mia vuol essere semplicemente ed essenzialmente un *Manuale*.

Ed è forse questa la principale ragione dell'accoglienza lusinghiera ch'ebbe dal pubblico, e che spero continui ad avere anche nella presente edizione.

Venezia, 9 Giugno 1904.

G. B. BERNARDI.

---

[1] Dello stesso autore sono ancora molto consigliabili, per studi d'armonia superiore, le 87 leçons d'harmonie.

PRELIMINARI

1. La musica è combinazione di suoni diversi.
Questa proposizione contiene tre concetti:
quello di *suono*,
quello di *diversità nei suoni*,
quello di *combinazione di suoni*.

2. *Suono*, in senso lato, dicesi qualunque impressione dell'udito. Questo fenomeno è dovuto al moto vibratorio dei corpi che, originato da un urto meccanico, propagandosi nei mezzi elastici, arriva alla membrana del timpano.

3. La *diversità nei suoni* può essere:
per l'*intensità*,
per la *tempra*,
per l'*altezza*,
che ne sono le qualità essenziali. L'altezza, sotto il cui rapporto il suono è concepito come modificabile dal grave all'acuto e reciprocamente, è la proprietà più importante del suono, e la sola di cui terremo conto nel nostro studio. — Per noi quindi l'espressione *suoni diversi* equivale a *suoni d'altezza differente*.

La relazione che esiste fra due suoni d'altezza differente dicesi *intervallo*.

4. I suoni possono combinarsi in due maniere distinte: *successivamente* e *simultaneamente*. Di qui due ordini di combinazioni, le successive e le simultanee; quelle vengono dette *melodiche*, e sono gli elementi della *melodia;* queste *armoniche*, e sono gli elementi dell'*armonia*.

Melodia ed *armonia* compongono così tutta la musica di cui il suono è l'unico principio.

Scale e generi musicali.

5. Abbiamo detto che i suoni sono dovuti al moto vibratorio dei corpi; aggiungiamo ora che l'altezza loro è in ragione diretta del numero delle vibrazioni compiute dal corpo sonoro in un dato tempo.

Da questo principio si deduce:

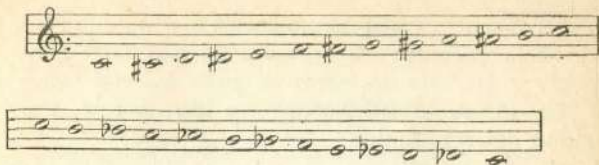
I. Allo stesso numero di vibrazioni corrispondono suoni di eguale altezza;

II. Al doppio numero di vibrazioni corrispondono suoni d'altezza doppia.

Nel 1° caso abbiamo l'*unissono*, nel 2° l'*ottava*.

6. Il nostro sistema musicale (sistema temperato) si basa sulla divisione artificiale dell'*intervallo d'ottava* in dodici intervalli uguali detti *semitoni*, ciò che dà origine ad una serie di tredici suoni equidistanti detta *scala cromatica* [1].

---

[1] I suoni della scala cromatica (temperata) formano una progressione geometrica. L'intervallo costante che

7. Il *semitono* è l'intervallo minimo della musica moderna.

8. Due semitoni producono il *tono* (¹).

9. Semitono e tono sono gli *intervalli semplici* del sistema.

10. Componendo a toni dieci dei dodici semitoni della scala cromatica, l'intervallo d'ottava resta diviso in sette intervalli semplici, cinque toni e due semitoni, che, disposti determinatamente, dànno origine ad una serie di otto suoni detta *scala diatonica* (²).

---

ne è la ragione, cioè il semitono, è misurato da $\sqrt[12]{2} = 1{,}059$, per cui la serie numerica è la seguente:

$$1 : \sqrt[12]{2} : \sqrt[12]{2^2} : \sqrt[12]{2^3} : \sqrt[12]{2^4} : \sqrt[12]{2^5} : \sqrt[12]{2^6} : \sqrt[12]{2^7} : \sqrt[12]{2^8} : \sqrt[12]{2^9} :$$
$$: \sqrt[12]{2^{10}} : \sqrt[12]{2^{11}} : \sqrt[12]{2^{12}}$$

ossia:

$$1 : 1{,}059 : 1{,}121 : 1{,}187 : 1{,}257 : 1{,}331 : 1{,}409 :$$
$$: 1{,}495 : 1{,}584 : 1{,}678 : 1{,}780 : 1{,}888 : 2.$$

(¹) Il tono è quindi misurato da $\sqrt[12]{2^2}$ ossia 1,121.

(²) La scala diatonica così costruita (scala temperata) è rappresentata dai seguenti valori (V. nota a pag. 2).

$$1 ; 1{,}121 : 1{,}257 : 1{,}331 : 1{,}495 : 1{,}678 : 1{,}882 : 2.$$

11. Nel nostro sistema musicale vi sono due *modi* di scala diatonica: *la scala diatonica di modo maggiore* e *la scala diatonica di modo minore*.

Le due scale differiscono tra loro per la posizione dei semitoni.

12. *Scala diatonica di modo maggiore*. — La distribuzione degli intervalli è data dalla formula: *tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono*.

Da quanto si è detto finora si dovrebbe concludere che la scala diatonica fosse una derivazione della cromatica; essa è invece in natura, preesistente all'arte, cui l'arte imita, e sulla quale, pur modificandola, si basa. Tale è la scala primitiva, data dai 7 suoni naturali, rappresentata dai rapporti seguenti:

$$1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{15}{8} : 2$$

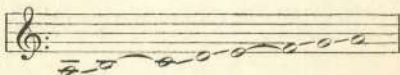
che, ridotti a frazioni decimali, diventano:

$$1 : 1{,}125 : 1{,}250 : 1{,}333 : 1{,}500 : 1{,}667 : 1{,}875 : 2.$$

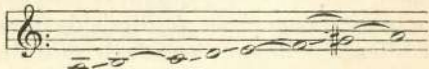
Confrontando i valori rappresentativi delle due scale appare che gli intervalli della scala temperata, meno l'ottava, riescono tutti alterati. Però l'alterazione essendo, come si vede, lievissima, è trascurabile; laonde nella pratica la scala dei suoni naturali è sostituita dalla temperata, che per naturale si conosce, e quale fondamento della musica si considera.

13. *Scala diatonica di modo minore.* — Vi sono tre forme di scala minore: una naturale e due artificiali:

Scala naturale. Corrisponde alla formula:

tono, semit., tono, tono, semit., tono, tono.

tono semit. tono tono semit. tono tono

Scale artificiali. Sono la *scala armonica* e la *scala melodica.*

La *scala armonica* corrisponde alla formula: *tono, semit., tono, tono, semit., tono e mezzo, semit.*

tono semit. tono tono semit. tono semit.
e 1/2

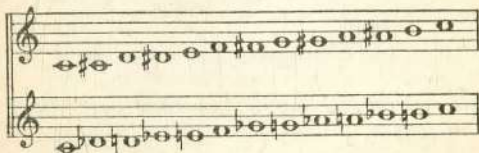
La *scala melodica* corrisponde alla formula:

tono, semit., tono, tono, tono, tono, semit.

tono semit. tono tono tono tono semit.

14. Ogni suono della *scala diatonica* ne vien chiamato, per analogia, un *grado.* I gradi si qualificano, secondo la direzione, in *ascendenti* e *discendenti* e si distinguono coi numeri ordinali. Al-

cuni di essi però, oltre l'indicazione numerica, hanno *stabilmente* una denominazione particolare, e sono: il 1° che vien detto *tonica* ed il 5° *dominante;* altri l'assumono *eventualmente* e sono il 4° ed il 7°, talora detti *sensibili.*

15. Paragoniamo fra di loro le due rappresentazioni grafiche della scala cromatica (V. p. 2, § 6).

Per definizione l'intervallo costante, fra i suoni di ciascuna, è il semitono; quindi le note *do* diesis *re* diesis *fa* diesis *sol* diesis *la* diesis devono avere la stessa altezza delle note *re*b *mi*b *sol*b *la*b *si*b.

Ne viene così che, *nel sistema temperato,* un medesimo suono può chiamarsi e scriversi diversamente secondo il punto di vista dal quale viene considerato. Questo fatto, che costituisce l'*enarmonia* moderna (più esattamente *omofonia* e anzi *isofonia*), rende possibile, *apparentemente*, una nuova scala detta *scala enarmonica* (1).

(1) La scala enarmonica, nel sistema temperato, coincide perfettamente con la cromatica; è quindi scala specu-

16. Riassumendo: nel sistema musicale moderno vi sono tre specie di scale: la *diatonica*, la *cromatica* e l'*enarmonica*. Considerando ciascuna di esse quale base d'un genere musicale vi sarebbero, come nella greca, anche nella nostra musica tre generi: il *diatonico*, il *cromatico* e l'*enarmonico*. Però, la differenza tra la scala cromatica e l'enarmonica non essendo, nel sistema temperato che nominale, i generi musicali sono ridotti *di fatto* a due: il *diatonico* ed il *cromatico*.

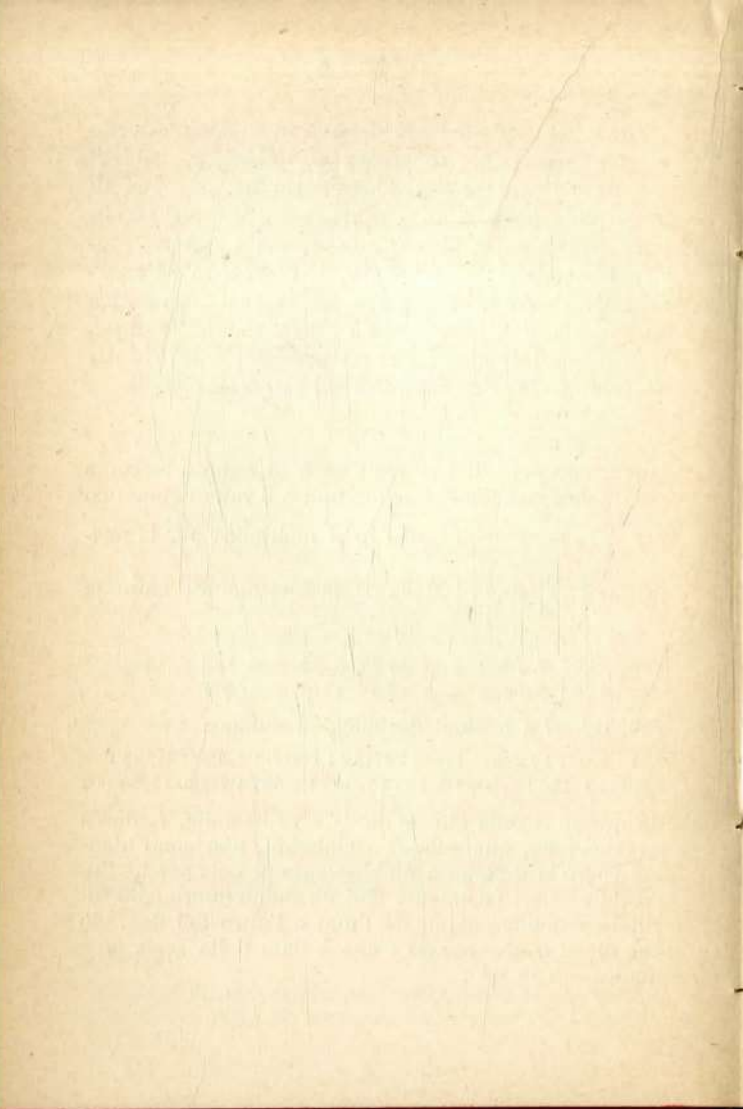
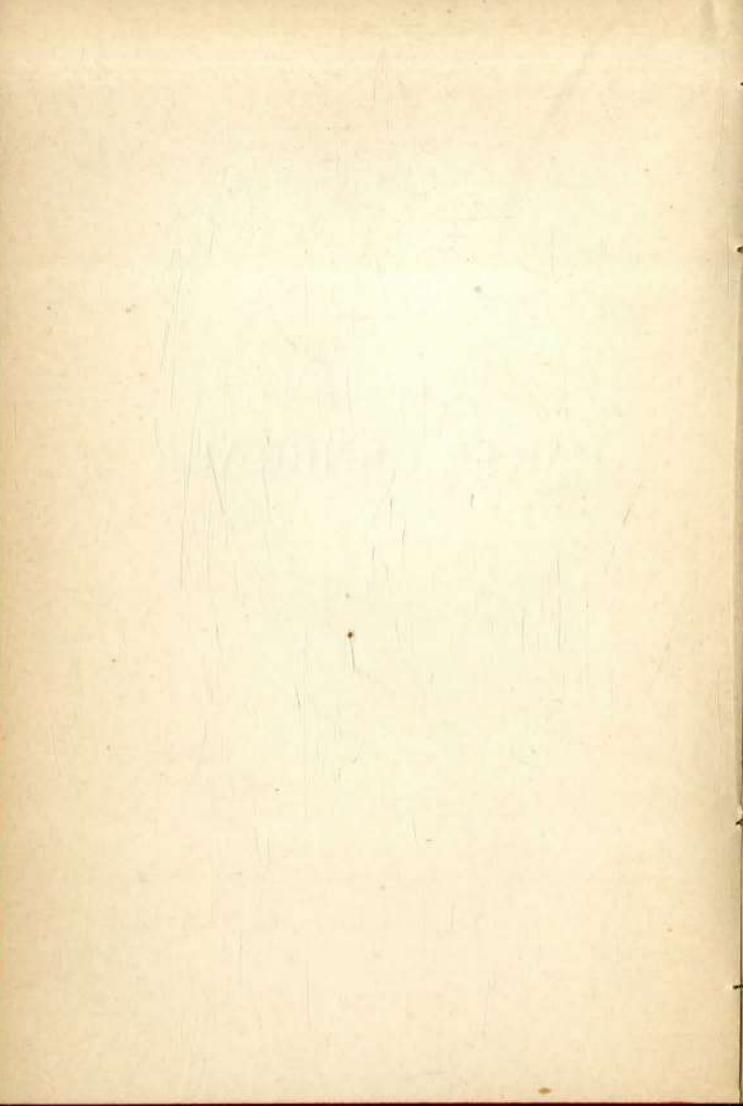
---

lativa, non pratica. Ciò non è però in natura. Siccome per diesare un suono se ne moltiplica il valore numerico per $\frac{25}{24}$, e per bemollizzarlo lo si moltiplica per la reciproca $\frac{24}{25}$, i rapporti della scala enarmonica naturale sono:

$$1 \; \frac{25}{24} \; \frac{27}{25} \; \frac{9}{8} \; \frac{75}{64} \; \frac{6}{5} \; \frac{5}{4} \; \frac{4}{3} \; \frac{25}{18} \; \frac{36}{25} \; \frac{3}{2} \; \frac{25}{16} \; \frac{8}{5} \; \frac{5}{3} \; \frac{125}{72} \; \frac{9}{5} \; \frac{15}{8} \; 2$$

che, ridotti a frazioni decimali, diventano:

1 : 1,041 : 1,080 : 1,125 : 1,172 : 1,200 : 1,250 : 1,333 : 1,389 : 1,440 : 1,500 : 1,563 : 1,600 : 1,667 : 1,750 : 1,800 : 2

da questo si vede che *do* diesis e *re* bemolle, *re* diesis e *mi* bemolle, quantunque vicinissimi, non sono identici; però la differenza è abbastanza piccola perchè l'orecchio tolleri facilmente che un suono intermedio sostituisca indifferentemente l'uno o l'altro dei due, ciò che dicesi *temperamento* e che è dato dalla scala cromatica ora in uso.

PARTE GENERALE

SEZIONE I

Le combinazioni armoniche in generale considerate nella loro essenza.

1. Le combinazioni armoniche risultano dalla simultaneità di suoni diversi.

2. Secondo il numero dei suoni combinati le combinazioni sono *binarie, ternarie,* ecc.

3. Le combinazioni binarie sono gli elementi dell'armonia. Di qui una prima partizione delle combinazioni armoniche:

Quelle costituite da due suoni (combinazioni semplici);

Quelle costituite da più di due suoni (combinazioni composte).

Le prime sono dette *bicordi*, le altre *accordi:*

4. Gli accordi si distinguono in *essenziali* e *accidentali*.

Quelli dànno essere all'armonia, questi la completano.

5. Le combinazioni armoniche si dividono ancora, relativamente al genere cui appartengono, in *diatoniche, cromatiche* ed *enarmoniche* [1].

6. Per quanto si è detto al § 3 le combinazioni composte si possono scomporre in un certo numero di combinazioni semplici (elementi) [2].

Così, ad esempio, l'accordo

[1] Sul valore di questa distinzione vedi § 16, pag. 7.

[2] La scomposizione delle combinazioni composte è regolata dalla nota formula delle combinazioni di m elementi presi n ad n:

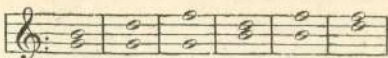
$$C_{m,n} = \frac{m\,(m-1)\,(m-2)\cdots(m-n+1)}{1.2..\qquad(m-1)\,n}$$

che applicata agli accordi di 3, 4 e 5 suoni ci dà rispettivamente:

per gli accordi di 3 suoni $C_{3,2} = \frac{3 \times 2}{1.2} = 3$

per gli accordi di 4 suoni $C_{4,2} = \frac{4 \times 3}{1.2} = 6$

per gli accordi di 5 suoni $C_{5,2} = \frac{5 \times 4}{1.2} = 10$.

può scomporsi nei seguenti bicordi

Vedremo altrove l'importanza di questa scomposizione.

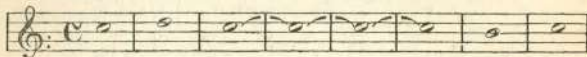
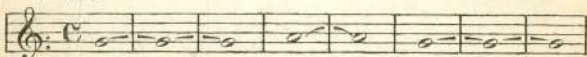
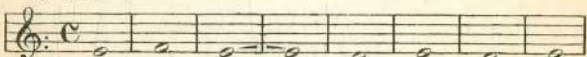
SEZIONE II

Le combinazioni armoniche in generale considerate nella loro successione.

INTRODUZIONE.

Disposizione armonica — Parti d'armonia — Moti.

1. Poichè le combinazioni armoniche risultano dalla simultaneità di suoni, la loro esecuzione suppone il concorso di più mezzi sonori, e la loro rappresentazione grafica la sovrapposizione di più note. Ora, data una successione di combinazioni armoniche, come, p. es., la seguente:

la vediamo composta d'un certo numero (nel caso 4) di serie distinte di suoni:

Ognuna di queste serie costituisce una *parte*. L'insieme delle parti dicesi *partitura*.

2. Il numero di parti indispensabile alla rappresentazione completa d'una combinazione armonica deve essere necessariamente uguale a quello dei suoni che la costituiscono. Però il numero normale, classico, di parti impiegato nell'armonia, specialmente scolastica, è di *quattro;* per il che, nelle combinazioni di meno di 4 suoni, sarà necessario qualche raddoppio, in quelle di più che 4 suoni sarà necessaria qualche eliminazione.

3. Nella disposizione a quattro parti la più alta dicesi *1ª parte* o *parte superiore;* le altre si dicono progressivamente *2ª, 3ª, 4ª parte;* quest' ultima, che è la più grave, dicesi *Basso*.

La prima e la quarta parte costituiscono le *parti estreme*, la seconda e la terza le *parti medie*.

4. Le parti sono vocali ed istrumentali.

Le vocali sono sei, quante appunto le voci umane, di cui le quattro principali sono:

Il *soprano*, il *contralto*, il *tenore*, il *basso*.

Eccone le estensioni nelle chiavi relative:

Soprano

medie

Contralto

medie

Tenore

medie

Basso

medie

N. B. Le migliori note di ciascuna voce, quindi le più adoperabili, sono le *medie;* le note estreme, segnate nel prospetto con punti neri, devono essere usate raramente.

5. Le parti istrumentali sono tante quanti i vari istrumenti [1].

Le principali sono quelle che compongono il così detto quartetto d'arco, cioè 1° e 2° Violino, Viola e Violoncello.

Eccone le estensioni nelle chiavi relative:

N. B. Le note bianche indicano le *corde vuote* che costituiscono *l' accordatura* dei singoli strumenti.

6. Essendovi degli strumenti capaci di far sentire più parti ad un tempo, si possono scrivere combinazioni armoniche anche per un sol istrumento. Tipici, nel genere, sono l'organo, l'*harmonium* ed il pianoforte.

---

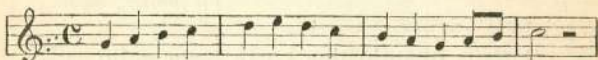
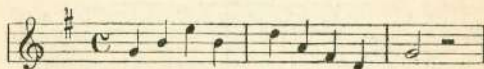
[1] V. il *Manuale di strumentazione*, di questa serie.

7. Diamo, per illustrazione, la disposizione per voci, per quartetto d'arco e per pianoforte, dell'esempio di successione armonica a pag. 13.

Disposizione pianistica

8. Se noi esaminiamo separatamente le parti che compongono una successione armonica, troviamo che ciascuna, dal più al meno, *si muove.*

Il *moto* d'una parte, detto *moto melodico,* può essere:

Congiunto quando la parte procede per gradi consecutivi:

Disgiunto quando la parte procede per salti:

Ciascuna specie di moto melodico può avere due direzioni: *ascendente* e *discendente.*

9. L'insieme dei moti melodici delle parti di una successione armonica produce il *moto armonico.*

Paragonando le direzioni dei singoli moti melodici si trova che il moto armonico può essere:

Retto quando le parti procedono nella stessa direzione:

Contrario quando le parti procedono in direzioni opposte:

BEETHOWEN, *Studii.*

Obliquo quando una parte resta sullo stesso grado mentre l'altra si muove:

CAPITOLO I

La successione armonica e sue distinzioni.

1. *Successione armonica* significa seguito di combinazioni armoniche ordinato secondo le leggi dell'armonia.

Queste leggi consistono nel prescrivere, secondo i casi, il moto delle parti, e nel vietare o permettere certe successioni. Ne tratteremo estesamente nella parte speciale.

2. La successione armonica, secondo la natura delle combinazioni che la compongono, può essere di due specie:

Monotonale, quando le combinazioni possono considerarsi appartenenti ad una sola tonalità:

Basso di FENAROLI.

Politonale, quando le combinazioni che si succedono sono tali da non potersi considerare come appartenenti ad una sola tonalità:

Basso di DURAND.

3. Secondo il genere cui appartengono le combinazioni, la successione armonica è diatonica, cromatica ed enarmonica. Questa tripartizione, per quanto si è detto (*Preliminari,* § 16), si può ridurre piuttosto ad una bipartizione, e stabilire che la successione armonica si distingue in *diatonica* e *cromatica* [1].

---

[1] Il cromatismo può figurare tanto nella successione monotonale che nella politonale, però secondo punti di vista ben differenti. Infatti:

La scala cromatica può considerarsi quale alterazione della diatonica (ottenuta cioè con la divisione accidentale dei toni di questa in semitoni) e, come tale, è riferibile ad una tonalità: In questo senso può dirsi monotonale, e le combinazioni cui dà origine, considerandosi alterazioni di combinazioni diatoniche, possono ritenersi ugualmente monotonali. La scala cromatica può considerarsi invece indipendentemente dalla diatonica, e semplicemente come serie completa di tutti i suoni del sistema musicale: In questo senso è la ne-

CAPITOLO II

La successione armonica politonale in particolare.

Della modulazione.

1. La successione politonale presuppone, per definizione, il passaggio da una ad altra tonalità; passaggio che dicesi, tecnicamente, *modulazione*.

La modulazione si distingue, secondo differenti criterî, in varie specie:

1° Relativamente alla durata, in *transitoria* e *definitiva*.

La modulazione transitoria consiste nel toccare

---

gazione della tonalità, perchè può riferirsi a tutti i toni in generale, e a nessuno in particolare (onnitonale e nullitonale) e le combinazioni cui dà origine possono ritenersi, volendo, politonali.

Impiegato nel primo senso il cromatismo è semplicemente mezzo per dar *colore* (χρῶμα) alla musica; nel secondo è efficace mezzo transitonale.

appena la nuova tonalità per ritornare immediatamente alla prima [1], o passare ad una terza.

Modulazioni transitorie
da *do magg.* a *la min.*, *fa magg.*, *re min.*, e ritorno al primo tono.

DURAND.

La modulazione definitiva consiste invece nel rimanere per un certo tempo nella nuova tonalità.

Modulazione definitiva da *do magg.* a *sol magg.*

---

[1] Per questo le modulazioni transitorie sono più apparenti che reali; tant'è vero che nella maggior parte dei casi, non arrivano a distruggere il senso della prima tonalità; per cui la successione armonica, che non contiene se non modulazioni di questa specie, anzi che politonale, può considerarsi piuttosto monotonale cromatica.

2° Relativamente al modo di compierla, in *diretta* o *semplice* e *indiretta* o *composta*. Colla prima il passaggio al nuovo tono si opera immediatamente (v. l'es. precedente), colla seconda si opera toccando altri toni intermedî.

Modulazione composta da *do magg.* a *mi b. magg.*, toccando le tonalità di *fa magg.* e *fa min.*

3° Secondo il rapporto fra le tonalità poste in contatto, la modulazione si distingue in:

Modulazione a *toni relativi* o *vicini;*

Modulazione a *toni non relativi* o *lontani.*

Sono *toni relativi* quelli che hanno gli stessi accidenti in chiave (tono maggiore e relativo minore o viceversa), e quelli che differiscono fra loro per un solo accidente in più od in meno.

PROSPETTO DEI TONI RELATIVI

ad un tono maggiore:	*ad un tono minore:*
1° il relativo minore:	1° il relativo maggiore;
2° il tono del 5° grado;	2° il tono del 5° grado;
3° il tono del 4° grado;	3° il tono del 4° grado;
4° il relativo minore del 5° grado;	4° il relativo maggiore del 5° grado;
5° il relativo minore del 4° grado.	5° il relativo maggiore del 4° grado.

Esempio:

TONI RELATIVI

a Do *maggiore:*	*a* La *minore:*
1º *La* minore;	1º *Do* maggiore;
2º *Sol* maggiore;	2º *Mi* minore;
3º *Fa* maggiore;	3º *Re* minore;
4º *Mi* minore;	4º *Sol* maggiore;
5º *Re* minore.	5º *Fa* maggiore.

Tutti gli altri toni sono lontani. Le modulazioni più naturali sono, generalmente, quelle ai toni relativi, che si possono fare sempre direttamente (v. es. A, pag. 24). Le modulazioni a toni lontani si fanno per lo più indirettamente (v. es. B pag. 25), a meno di non voler ottenere effetti speciali.

CAPITOLO ADDIZIONALE

Le esercitazioni pratiche sulla successione armonica.

1. La parte della nostra disciplina che tratta della successione delle combinazioni armoniche, stabilisce le norme relative all'uso di queste combinazioni studiate nella parte che ne tratta l'essenza.

L'applicazione di tali norme s'impara con eser-

cizi grafici di *disposizione* delle parti, e cogli studi pratici d'*accompagnamento* al piano forte [1], ciò che importa la risoluzione del seguente problema:

Data una parte della successione armonica trovare le altre.

Ora, poichè le parti estreme (canto e basso) sono le più importanti, generalmente viene data una di queste, di maniera che il problema si può presentare sotto due forme secondo che:

La parte data è il *canto;*

La parte data è il *basso.*

2. La seconda forma comprende due casi:

a) Il basso è numerato o cifrato;

b) Il basso è senza numeri (partimento).

Il basso numerato è la parte grave dell'armonia, sopra cui sono poste delle cifre (numerica) per rappresentarne l'accompagnamento. In tal caso il lavoro dell'accompagnatore consiste nel tradurre in atto l'accompagnamento indicato.

Basso numerato del Padre MATTEI.

---

[1] L'harmonium è preferibile al pianoforte per la sua proprietà di *tenere* il suono, ciò che riesce di somma utilità, specie in certi casi come p. es., nello studio del pedale.

Lo stesso, coll'accompagnamento effettuato.

Quando il basso non è numerato va da sè che l' accompagnatore è libero nella scelta delle armonie.

3. La costruzione della successione armonica, in base ad una parte data, presenta, qualunque sia la parte, due casi distinti:

I. Ogni nota della parte data si considera come elemento d'un corrispondente accordo;

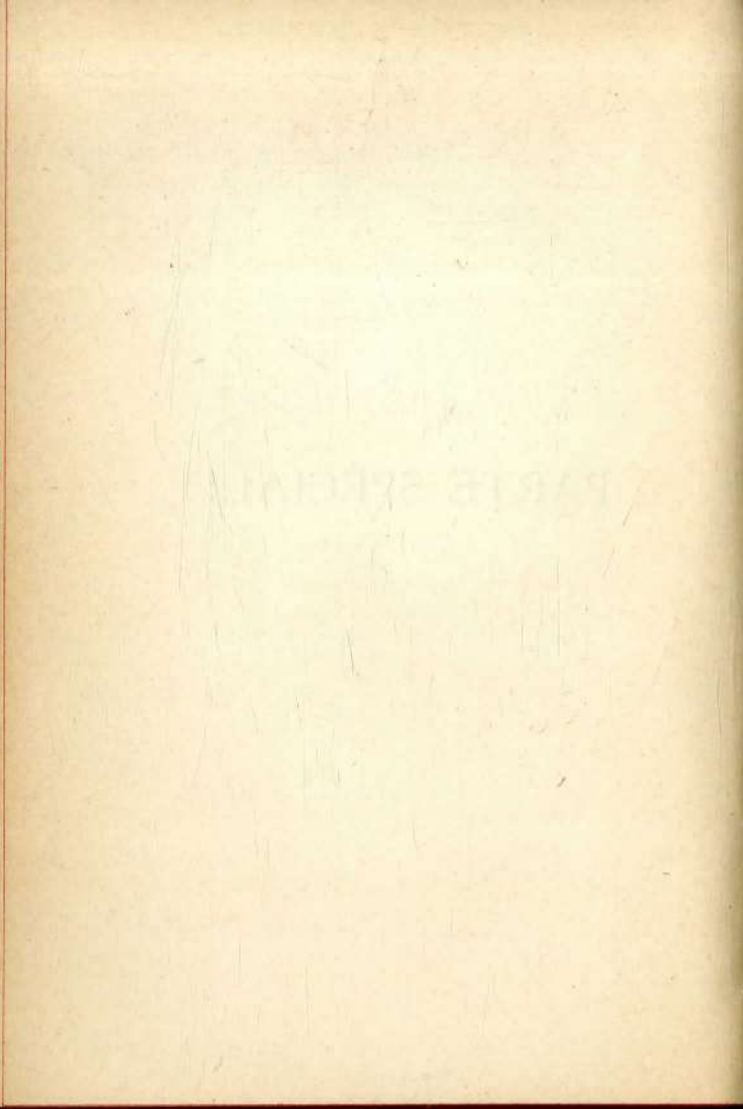
II. Le note della parte data vanno distinte in due specie: alcune sono da considerarsi come elementi d'accordi, *note reali*; altre come note essenzialmente melodiche, estranee all'armonia, *note di passaggio* (in senso lato).

Si abbiano, p. e., le due successioni armoniche *a* e *b* costruite in base ad una parte data, che è, in ambo i casi, il basso.

Nella successione *a)* ogni nota della parte data è nota essenziale dell'accordo; nella successione *b)* le note essenziali dell'accordo sono quelle segnate, le altre sono tutte note di passaggio. Le note di passaggio, come si vede, sono poste fra due note essenziali, e servono a riempire, diatonicamente o cromaticamente, l'intervallo fra queste due note, trasformando il *moto disgiunto* dalla parte in *moto congiunto*. Ne viene da ciò che esse procedono di regola per tono o per semitono.

Quando si trovano sul tempo debole, o sulla parte debole del tempo, chiamansi *note di passaggio* propriamente dette; quando si trovano nel tempo forte, o nella parte forte del tempo, diconsi *appoggiature*.

Le appoggiature sono raramente impiegate nel basso perchè possono recar confusione nell'accompagnarlo.

PARTE SPECIALE

LIBRO I.

DEI BICORDI

SEZIONE I.

I bicordi considerati nella loro essenza.

I *bicordi,* combinazioni simultanee di due suoni diversi, possono venir considerati:

a) relativamente al genere musicale cui appartengono;

b) relativamente all' intervallo dei loro suoni costitutivi;

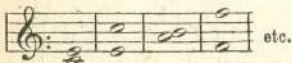
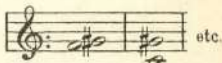
c) relativamente alla loro natura.

CAPITOLO I.

I bicordi considerati relativamente al genere musicale cui appartengono.

1. Sotto questo rapporto i bicordi possono distinguersi in *diatonici*, *cromatici* ed *enarmonici*.

I diatonici si possono poi bipartire in *naturali* e *artificiali*, secondo che i loro suoni possono considerarsi appartenenti alla *scala naturale* (*maggiore* e *minore*), o appartengono esclusivamente alla *scala armonica di modo minore*, che è, come fu detto, *artificiale* (v. *Preliminari*, pag. 5).

Bicordi diatonici naturali. Bicordi diatonici artificiali.

2. I bicordi cromatici, gli enarmonici e i diatonici artificiali, per identità di natura, possono venir raccolti in un sol gruppo, e costituire la classe dei *bicordi alterati*, in opposizione ai rimanenti che costituiscono la classe dei *bicordi naturali*.

CAPITOLO II.

I bicordi considerati relativamente all' intervallo dei loro suoni costitutivi.

1. L'utilità di questa disamina appare evidente quando si consideri che l'indicazione dei bicordi è eguale a quella del loro intervallo.

2. L'indicazione d'un intervallo consta della sua *denominazione* (indicazione generica) e della sua *qualificazione* (indicazione specifica).

3. La denominazione d'un intervallo corrisponde al numero dei gradi che comprende.

Quindi:
l'intervallo che comprende 2 gradi differenti dicesi *seconda,*
l'intervallo che comprende 3 gradi differenti dicesi *terza,*
l'intervallo che comprende 10 gradi differenti dicesi *decima,* e via dicendo.

4. Tutti gli intervalli possibili sono poi divisi, per opportunità, in due classi: *Primitivi e derivati* (1). Sono intervalli primitivi quelli che non superano l'ottava: derivati gli altri: questi vengono poi detti *duplicati, triplicati,* ecc., secondo che eccedono una, due e più ottave.

Intervalli o bicordi primitivi.

Intervalli o bicordi derivati.

Quanto all'ottava alcuni autori la pongono fra i bicordi primitivi: altri fra i derivati. Invero essa

(1) Gli intervalli primitivi sono anche detti semplici o principali; i derivati, composti o secondari.

può venir considerata in ambo i modi, e cioè come l'ultimo dei bicordi primitivi, e come il primo dei bicordi duplicati.

Vedremo più innanzi la dimostrazione.

La distinzione dei bicordi in primitivi e derivati è di somma importanza, perchè l'ottava essendo la base del nostro sistema musicale, studiati e conosciuti i rapporti fra i suoni d'un'ottava, sono studiati e conosciuti anche quelli fra i suoni di tutte le altre ottave in cui si può dividere la somma de' suoni utilizzati musicalmente [1]. Così lo studio dei bicordi può limitarsi ai soli primitivi [2].

5. Gli intervalli, e quindi i bicordi, primitivi vanno distinti in due gruppi: *piccoli* e *grandi*.

Piccoli sono l'unissono, la 2ª, la 3ª e la 4ª.

Grandi la 5ª, la 6ª, la 7ª e l'8ª.

6. La qualificazione degli intervalli e quindi dei bicordi è la seguente:

Giusti, maggiori, minori, aumentati, diminuiti.

Sono *giusti, maggiori* o *minori* i bicordi naturali; sono *aumentati* o *diminuiti* i bicordi alterati.

Sono *bicordi giusti* l'unissono e l'ottava, ripetizioni d'uno stesso suono; tutti gli altri bicordi naturali possono essere *maggiori* e *minori*. Per distinguerli vale la regola seguente:

---

[1] Si ammette in generale che i suoni utilizzati musicalmente sieno compresi fra quelli corrispondenti ai numeri 27 e 4752 di vibrazioni doppie al minuto secondo.

[2] Si fa eccezione però per la nona, che non sempre si può considerare come un duplicato della 2ª.

I bicordi piccoli (2ª, 3ª e 4ª) *sono maggiori quando contengono solamente toni interi; minori quando contengono un semitono.*

I bicordi grandi (5ª, 6ª e 7ª) *sono maggiori quando contengono un semitono; minori quando ne contengono due.*

BICORDI GRANDI.

Esercizio. — Costruire graficamente tutti i bicordi primitivi maggiori e minori possibili in cia-

scuna scala diatonica, coll'indicazione dei toni e semitoni che contengono rispettivamente.

7. Da quanto abbiamo detto nel paragrafo precedente risulta che, *nella scala maggiore, tutti i bicordi che hanno per base la tonica sono maggiori, ad eccezione della quarta che è minore.*

8. I bicordi aumentati hanno un semitono di più dei giusti e dei maggiori [1].

[1] L'aggiunta del semitono può farsi tanto innalzando di questa quantità il suono superiore (*a*) quanto abbassando della stessa il suono inferiore (*b*).

I bicordi diminuiti hanno un semitono di meno dei giusti e dei minori (1).

9. Secondo i dati principî compiliamo il seguente prospetto dimostrante la qualificazione dei bicordi primitivi, e il numero dei toni e semitoni corrispondenti all'intervallo di ciascun bicordo.

Denominazione	Giusto		Maggiore		Minore		Aument.		Dimin.	
	toni	semit.	toni	semit.	toni	semit.	toni	semit.	toni	semit.
Unissono	0	0	—	—	—	—	—	1	—	—
Seconda	—	—	1	0	0	1	1	1	0	0
Terza	—	—	2	0	1	1	2	1	0	2
Quarta	—	—	3	0	2	1	3	1	1	2
Quinta	—	—	3	1	2	2	3	2	1	3
Sesta	—	—	4	1	3	2	4	2	2	3
Settima	—	—	5	1	4	2	5	2	3	3
Ottava	5	2	—	—	—	—	—	3	4	3

(1) La sottrazione del semitono può farsi tanto abbassando di questa quantità il suono superiore (*a*), quanto innalzando della stessa il suono inferiore (*b*).

Non tutte le gradazioni esposte nel prospetto sono pratiche; perchè i bicordi, in generale, non hanno di fatto, più di tre gradazioni:

maggiore minore aumentato	seconda, quinta, sesta;
maggiore minore diminuito	terza, quarta, settima;
giusto diminuito aumentato	ottava (1);
giusto aumentato	unissono.

10. Dal semplice esame del prospetto nel § precedente si vede la coincidenza di taluni bicordi; di quelli cioè che contengono lo stesso numero di toni e semitoni, come, p. e., la 2ª aumentata con la 3ª minore, la 2ª diminuita con l'unissono, ecc.; la loro differenza è quindi soltanto nominale o grafica: per es.:

2ª dim. Uniss. 2ª aum. 3ª min. 4ª magg. 5ª min. 3ª aum. 4ª min.

11. Basta appena riflettere che i bicordi sono gli elementi degli accordi (2) per comprendere la ne-

(1) Per l'ottava aumentata V. l'osservazione a pag. 47.
(2) V. pag. 11, § 3.

cessità della loro perfetta cognizione. Raccomandiamo per tanto agli studiosi la seguente regola pratica per classificare, con facilità e sicurezza, gli intervalli e quindi i bicordi.

Dato un bicordo da classificare se ne consideri la base (suono inferiore) come la tonica d'una scala maggiore, e si confronti l'altro suono col grado corrispondente della scala.

Se i due suoni paragonati sono identici la classificazione è subito fatta, perchè il bicordo dato è uguale a quello corrispondente della scala; se i due suoni sono diversi la classificazione si fa calcolandone la differenza:

Esempio.

Classificare il bicordo *La mi* diesis:

Considerando il *La* come tonica il *mi* diesis viene ad esserne la quinta; ma la quinta della scala di *la* maggiore è *mi* naturale, dunque la quinta *la mi* diesis è un semitono più grande.

Ora essendo il bicordo *la mi* quinta maggiore [1] il bicordo *la mi* diesis sarà quinta aumentata.

Se la base del bicordo non può essere considerata come tonica d'una scala maggiore (se fosse per es. *Re* diesis, *Mi* diesis, *fa* b, ecc.) il Dubois suggerisce il seguente praticissimo ripiego [2]:

(1) V. § 6.

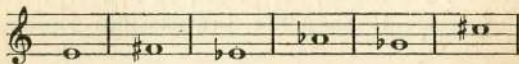
(2) Th. Dubois, *Notes et études d'harmonie pour servir de supplement au traité de H. Reber*, pag. 6.

« alzare o abbassare d'un semitono cromatico [1]
« le due note dell'intervallo, e il risultato sarà
« identico ». Es.: Classificare il bicordo *Fa* b *Si* b.
Non potendo prendere il *Fa* b come tonica, si alza
di mezzo tono il bicordo, che diventa per conseguenza *Fa* b. q. *Si* b. q., e si calcola in base al
tono di *fa* maggiore nel modo che abbiamo testè
indicato. Risulta così che il bicordo *fa si* è quarta
maggiore; quindi sarà quarta maggiore anche il
bicordo proposto, cioè *Fa* b *Si* b.

Esercizi.

I. Classificare i seguenti bicordi:

II. Costruire i bicordi indicati: (le iniziali *M.* *m.* *a.* *d.* rappresentano le gradazioni: *M*aggiore, *m*inore, *a*umentato, *d*iminuito).

---

[1] Dicesi *cromatico* il semitono fra due note dello
stesso nome (*do*, *do* diesis, *re*, *re* diesis, *mi* b. q. *mi*
b., etc.)

12. *Rivolto dei bicordi.* — Se, dato un bicordo, se ne allontanano o ravvicinano, secondo è possibile, di una o più ottave i suoni costitutivi, il rapporto non muta, nè mutano quindi il genere e la specie del bicordo; soltanto da primitivo diventa derivato o viceversa.

Esempio. — Allontanamento dei suoni senza inversione di rapporto. Bicordo primitivo che muta in derivato.

Esempio. — Ravvicinamento dei suoni senza inversione di Rapporto. Bicordo derivato che muta in primitivo.

Se invece si innalza di un'ottava il solo suono inferiore, o si abbassa il solo suono superiore, il rapporto s'inverte e mutano quindi genere e specie

del bicordo. Tale inversione produce il *rivolto del bicordo.*

Esempio. — Rivolti per innalzamento del suono inferiore.

Esempio. — Rivolti per abbassamento del suono superiore.

Praticando il rivolto nei bicordi primitivi troviamo:

a) Quanto al *mutamento di genere* che:

il rivolto dell'*unissono* è l'*ottava*
» della *seconda* » la *settima*
» » *terza* » » *sesta*
» » *quarta* » » *quinta*
» » *quinta* » » *quarta*
» » *sesta* » » *terza*
» » *settima* » » *seconda*
» dell'*ottava* » l'*unissono*(1)

---

(1) Riportiamo relativamente al rivolto dei bicordi la nota formula numerica:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.	9.

b) Quanto al *mutamento di specie* che:

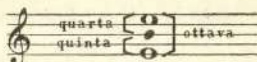
i *bicordi maggiori* diventano *minori*
» *minori* » *maggiori*
» *aumentati* » *diminuiti*
» *diminuiti* » *aumentati*[1].

---

dalla quale si vede che la cifra rappresentativa d'un bicordo e quella del suo rivolto, addizionate assieme, dànno per totale 9: quindi, per sapere il rivolto d'un bicordo, basterà sottrarre da 9 il numero corrispondente al bicordo stesso; il residuo sarà il rivolto.

[1] La dimostrazione di questa legge è data facilmente: Prendiamo un bicordo qualunque, p. es., una terza maggiore, misurato, come si sa (V. nota a pag. 2), dal rapporto $\frac{1}{\sqrt[12]{2^4}}$, facciamo il rivolto, in uno dei due modi che ci son noti, e cioè innalzando d'un'ottava il suono più basso avremo il rapporto $\frac{\sqrt[12]{2^4}}{2}$ ossia, eseguendo la divisione, $\sqrt[12]{2^8}$; ma $\sqrt[12]{2^8}$ è (V. nota cit.) il valore della sesta minore; dunque la terza maggiore dà per rivolto la 6ª minore. Facciamo il rivolto d'una sesta aumentata, il cui rapporto è $\frac{1}{\sqrt[12]{2^{10}}}$, detto rivolto sarà $\frac{\sqrt[12]{2^{10}}}{2}$ ossia $\sqrt[12]{2^2}$, che è il valore della 3ª diminuita, e via dicendo.

13. Il rivolto dei bicordi dà luogo alle considerazioni seguenti:

I. Il rivolto d'un bicordo è, per definizione, il suo complemento all'ottava:

Ne segue che: *si possono rivoltare soltanto i bicordi primitivi.*

II. I bicordi grandi sono il rivolto dei bicordi piccoli e viceversa:

Ne segue che le gradazioni pratiche dei bicordi grandi dipendono da quelle dei bicordi piccoli, e viceversa.

Osservazione. — Nella serie non figura il bicordo d'ottava aumentata, che pure è nella pratica; e questo perchè esso non è un bicordo primitivo. Infatti se fosse tale dovrebbe dare per rivolto l'unissono diminuito, bicordo che non esiste.

Resta così dimostrato che l'ottava può considerarsi bicordo primitivo e bicordo derivato ([1]). Come bicordo primitivo ha due gradazioni giusto e diminuito, ed è il rivolto dell'unissono giusto ed aumentato, come bicordo derivato è bicordo aumentato, ed è il duplicato dell'unissono aumentato.

Esercizio.

Classificare i seguenti bicordi, farne il rivolto e classificare i nuovi bicordi che ne derivano.

([1]) V. l'osservazione che abbiamo fatto circa il bicordo di ottava a pag. 35.

CAPITOLO III.

I bicordi considerati relativamente alla loro natura.

1. A questo riguardo i bicordi si distinguono in *consonanze* e *dissonanze*.

Molto si è discusso e si discute sul valore di tale distinzione che ha variato col mutar dei tempi; ma i limiti di questo *Manuale* obbligandoci a brevità, accenneremo solamente alle due teorie cui si possono ricondurre le diverse opinioni:

I. Quella che assume come carattere distintivo la sensazione gradevole o sgradevole che eccitano in noi i diversi bicordi; e chiama *consonanti* quelli che piacciono all'udito, *dissonanti* gli altri.

II. Quella che assume come principio di distinzione il carattere di riposo o di moto dei diversi bicordi; e chiama *consonanti* i bicordi aventi carattere di riposo, *dissonanti* quelli che hanno carattere di moto.

2. Noi, accettando in massima, perchè più razionale, la seconda teoria, diamo dei bicordi la seguente partizione:

a) *Consonanze.* — Sono tutte prodotte da bicordi naturali. Vanno distinte in:

1° *Invariabili*, dette nelle scuole perfette, che sono l'unissono e il suo rivolto l'ottava; la quarta minore e il suo rivolto la quinta maggiore;

2º *Variabili*, dette nelle scuole imperfette, che sono la 3ª maggiore e minore ed il suo rivolto la 6ª minore e maggiore (1).

Consonanze invariabili.

Consonanze variabili.

b) *Dissonanze.* — Sono prodotte da bicordi naturali e da bicordi alterati, d'onde la partizione loro in due classi.

La prima, costituita da soli bicordi naturali, comprende due specie di dissonanze:

a) quelle che sono o si possono ridurre a combinazioni di due suoni consecutivi (dissonanze congiunte);

b) quelle che riescono costituite da due suoni naturalmente disgiunti (dissonanze disgiunte).

Al gruppo (*a*) appartengono la 2ª maggiore e minore (combinazioni di suoni consecutivi), la 9ª

---

(1) Chiamiamo *invariabili* le prime, perchè la loro estensione naturale non può essere modificata senza che cessino d'esser consonanze. *Variabili* le seconde, perchè restano sempre consonanze, anche variandone l'estensione da maggiore a minore e viceversa.

maggiore e minore (duplicato della 2ª), la 7ª maggiore e minore (rivolto della seconda):

Al gruppo (*b*) appartengono la 4ª maggiore ed il suo rivolto la 5ª minore:

La seconda classe costituita dai bicordi alterati comprende tutti i bicordi aumentati e diminuiti [1].

Esercizio. — Indicare la natura dei seguenti bicordi e la loro qualificazione.

---

[1] Secondo l'altra teoria la maggior parte delle dissonanze di questa classe sarebbero consonanze in causa dell'isofonia degli intervalli. Infatti la 2ª aumentata, corrispondendo alla 3ª minore che è consonanza, dovrebbe essere consonanza; così la 5ª aumentata perchè isofona alla 6ª minore, ecc.

CAPITOLO IV.

Posizione dei bicordi nella tonalità.

1. *Modo maggiore.* — È chiaro che non vi sono, nel modo maggiore, se non se bicordi naturali; quindi:

a) *Consonanze.* Unissono ed ottava, necessariamente, su tutti i gradi della scala. Quarte minori sul 1°, 2°, 3°, 5°, 6°, 7° grado; quinte maggiori sul 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° grado; terze maggiori sul 1°, 4° e 5° grado, minori sul 2°, 3°, 6° e 7°; seste maggiori sul 1°, 2°, 4° e 5°, minori sul 3°, 6° e 7°.

b) *Dissonanze.* Seconde e none maggiori sul 1°, 2°, 4°, 5° e 6° grado; seconde e none minori sul 3° e 7°; settime maggiori sul 1° e 4° grado, minori sul 2°, 3°, 5°, 6° e 7°; la quarta maggiore sul 4° grado; la quinta minore sul 7°.

2. *Modo minore.* — Siccome noi consideriamo unicamente la scala minore armonica, alterata cioè sul 7° grado, avremo qui bicordi naturali ed alterati; quindi:

a) *Consonanze.* Unissono ed ottava su tutti i gradi. Quarte minori sul 1°, 2°, 3° e 5° grado; quinte maggiori sul 1°, 4°, 5° e 6° grado; terze maggiori sul 3°, 5° e 6° grado, minori sul 1°, 2°, 4° e 7°; seste maggiori sul 2°, 3°, 4° e 6 grado, minori sul 1°, 5° e 7°.

b) Dissonanze. Seconde e none maggiori sul 1°, 3° e 4° grado, seconde e none minori sul 2°, 5° e 7°; settime maggiori sul 1°, 3° e 6° grado, minori sul 2°, 4° e 5°; quarte maggiori sul 4° e 6° grado; quinte minori sul 2° e 7°.

Seconda aumentata sul 6° grado; settima diminuita sul 7°; quarta diminuita sul 7°; quinta aumentata sul 3° grado.

Esercizio. — Colla scorta dei principî suesposti trovare le consonanze e le dissonanze nelle diverse scale diatoniche.

Eccone l'esempio nelle scale di Do maggiore e di La minore.

MODO MAGGIORE MODO MINORE

Consonanze.

Quarte minori.

Quinte maggiori.

Terze.

Seste.

Dissonanze naturali.

Quarte maggiori.

Quinte minori.

Seconde o none.

Settime.

Dissonanze alterate.

SEZIONE II

I bicordi nella successione armonica.

CAPITOLO I.

Successione dei bicordi in generale.

Consonanze.

1. Ricordiamo la distinzione delle consonanze in *invariabili* e *variabili*.

Ciò posto è da notare che:

I. Sono proibite le successioni, per moto retto, di unissoni, ottave e quinte maggiori.

unissoni ottave quinte maggiori

II. Sono proibite le *relazioni* di unissono, ottava e quinta maggiore.

Tali relazioni hanno luogo nel passare, per moto retto, ai detti bicordi.

Dissonanze.

2. Ricordiamo la distinzione delle dissonanze in:
a) *naturali,* suddivise in *congiunte* e *disgiunte;*
b) *alterate.*

L'impiego delle dissonanze è subordinato a condizioni speciali: una assoluta, la risoluzione; l'altra relativa, la preparazione ([1]).

([1]) Ne segue che mentre le consonanze sono combinazioni armoniche *indipendenti*, le dissonanze sono com-

3. Risoluzione delle dissonanze.

Regola. — *Le dissonanze generalmente risolvono salendo o discendendo di grado.*

a) *Dissonanze naturali congiunte* (seconda, settima e nona). *Hanno risoluzione discendente* (1).

Nella risoluzione della 2ª discende di grado il basso; nella risoluzione della 7ª e della 9ª discende di grado la parte superiore.

b) *Dissonanze naturali disgiunte* (4ª maggiore e 5ª minore).

Nella risoluzione della 4ª maggiore discende il basso, in quella della 5ª minore la parte superiore.

---

binazioni armoniche *dipendenti*. Infatti l'impiego di queste è subordinato all'impiego d'altri bicordi, quelli a cui risolvono, e quelli da cui vengono talvolta preparate.

(1) La dissonanza di settima maggiore può talora risolvere salendo di grado.

Osservazione. — Nell'esempio 2°, supposte le tonalità di *do maggiore* (A) e di *do minore* (B), la dissonanza da risolvere riesce composta del 4° e del 7° grado. Nella risoluzione quello discende di semitono (A), o di tono (B), secondo che il modo è maggiore o minore, questo sale sempre di semitono (1).

In questa risoluzione il 4° ed il 7° grado spiegano il carattere di *sensibili* (v. *Preliminari,* pagina 6). Questo salendo alla tonica *fa sentire* il tono; quello scendendo alla 3ª, nota essenzialmente determinativa della modalità, *fa sentire* il modo. Di qui la denominazione di *sensibili* e più parti-

(1) Sotto forma di 4ª maggiore il bicordo ha risoluzione *divergente*, sotto forma di 5ª minore, risoluzione *convergente*.

colarmente di *sensibile tonale* o ascendente al 7°
grado, e di *sensibile modale* o discendente al 4°.

La dissonanza che risulta dalla simultaneità delle due sensibili dicesi *bicordo sensibile.*

Quando la 4ª maggiore e la 5ª minore non sono bicordi sensibili, come, p. e., sul 2° e 6° grado del modo minore (v. pag. 32), la loro risoluzione può farsi come negli esempi 1 e 3.

4. Preparazione delle dissonanze.

Sono soggette a questa condizione la 2ª, la 7ª e la 9ª [1].

La preparazione può farsi in due modi:

1° Facendo apparire la dissonanza come il prolungamento d'una consonanza precedente — *preparazione per prolungazione* (sincope o legatura).

2° Facendo derivare la dissonanza per moto congiunto (d'ordinario discendente) da una consonanza precedente — *preparazione per derivazione, dissonanza di passaggio.*

[1] Vedremo più innanzi i casi in cui questa condi zione non è indispensabile.

Esempio di successione di bicordi (consonanze e dissonanze).

CAPITOLO II.

Successione monotonale cromatica.

Bicordi alterati.

In questa specie di successione armonica sono compresi tutti i bicordi alterati. Le dissonanze che ne risultano vanno soggette alla condizione assoluta della risoluzione (pag. 56), la quale si opera per semitono secondo la tendenza dell'alterazione. La preparazione non è necessaria; consiste, volendola, nel far precedere al bicordo alterato il bicordo naturale.

CAPITOLO III.

Successione politonale.

1. La successione politonale importa la modulazione, e questa l'armonia che la determina (armonia modulante), quella cioè che conduce alle note caratteristiche della scala in cui si vuol passare. — Tali sono la tonica, che afferma il tono, e la terza che afferma il modo. Le note che hanno tendenza risolutiva a questi cardini della tonalità essendo le due sensibili (pag. 56), ne viene che sono armonie modulanti quelle che le contengono entrambe, o almeno ne contengono una.

In fatto di bicordi, la migliore armonia modulante è il bicordo sensibile del tono in cui si vuol passare (v. pag. 58: *Osservazione*).

Modulazione da *Do maggiore* a *Sol maggiore.*

La modulazione è determinata nel principio della 3ª battuta col bicordo sensibile (4ª maggiore) del tono di *sol,* la cui risoluzione stabilisce, nel terzo quarto della stessa misura, la nuova tonalità.

LIBRO II.

DEGLI ACCORDI

PARTE I

Accordi essenziali.

Nozioni generali.

Gli accordi essenziali in generale considerati nella loro essenza: Costituzione, classificazione, forme.

1. Gli accordi sono combinazioni di più di due suoni d'altezza differente, *tali da potersi disporre sotto forma di terze sovrapposte:*

Accordo 1ª terza 2ª terza 3ª terza

2. Gli accordi possono distinguersi secondo criterî differenti:

a) *Secondo il numero dei suoni,* d'onde la distinzione in accordi di 3 suoni e accordi di 4 suoni, altrimenti detti *triadi* e *quadriadi;*

b) *Secondo il genere cui appartengono,* d'onde la distinzione in accordi diatonici, cromatici ed enarmonici, o, di fatto, (v. pag. 7, 12, 33) in diatonici e cromatici, o naturali e alterati;

c) *Secondo la natura dei bicordi in cui si possono scomporre,* d'onde la distinzione in accordi consonanti e dissonanti ([1]) (indipendenti e dipendenti) ([2]).

I soli accordi naturali di tre suoni possono distinguersi in consonanti e dissonanti, gli accordi di quattro suoni e tutti gli alterati sono necessariamente dissonanti.

3. Ciascuno dei suoni che compongono un accordo può figurare come *basso* del medesimo. Ad ogni mutazione del basso cambiano i rapporti di questo coi suoni superiori; quindi:

Ogni accordo può assumere tante forme quanti sono i suoni di cui è costituito.

La forma nella quale i suoni sono disposti in terze sovrapposte dicesi *diretta* o *fondamentale*. Le rimanenti diconsi *rivolti* o *rovesci*.

([1]) Sono consonanti gli accordi i cui suoni costitutivi, combinati due a due, non dànno che consonanze, dissonanti gli altri. Così l'accordo naturale *do*, *mi*, *sol* è consonante perché i bicordi *do mi*, *do sol*, *mi sol* in cui si può scomporre, sono tutti consonanti; invece l'accordo *do*, *mi*, *sol*, *si* è dissonante, perchè tra i bicordi in cui si può scomporre vi è la dissonanza *do*, *si*.

([2]) Vedi la nota 2 a pag. 55.

Il basso degli accordi fondamentali dicesi *basso fondamentale*, quello dei rivolti *basso sensibile* o *continuo*.

Il basso fondamentale è *reale* quando si trova in rapporto di quinta maggiore (*A*), ed è apparente quando si trova in rapporto di quinta minore (*B*).

Dato un accordo, a basso fondamentale apparente, se ne trova il fondamentale reale scendendo di terza fino ad incontrare la quinta maggiore.

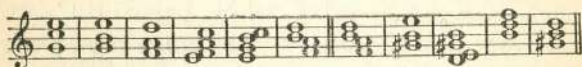
Esempio: Trovare il fondamentale reale dell'accordo *sol* diesis *si re*, supposta la tonalità di *La* maggiore.

Il fondamentale reale è *Mi* perchè scendendo di terza dal *sol* diesis si trova la nota *mi* che col *si* è in rapporto di quinta maggiore.

Trovare il fondamentale reale dell'accordo *sol* diesis *si re* supposta la tonalità di *Fa* diesis minore.

Il fondamentale reale è *Do* diesis perchè scendendo di terza dal *sol* diesis si trova *mi* diesis che non è in rapporto di quinta maggiore col *Si*; bisogna quindi scendere ancora di terza e si trova così il *Do* diesis che è in quinta maggiore col *sol* diesis.

Esercizio.

Disporre nella forma diretta i seguenti accordi, indicandone poscia il basso fondamentale reale.

in tono di *do* maggiore in tono di *la* minore

Gli accordi essenziali in generale considerati nella loro successione.

La successione degli accordi è regolata dalle seguenti norme principali:

I. Le parti si muovano preferibilmente per moto congiunto, e dovendo impiegare il disgiunto, si evitino i salti difficili, specie se il tempo è piuttosto vivace.

II. Non s'incrocino le parti, cioè una parte inferiore non passi sopra la superiore, o viceversa.

III. Preferire al moto retto il contrario e l'obliquo.

Il moto obliquo è possibile quando fra due accordi che si succedono vi sono dei suoni comuni, che restano quindi fermi (legati) alla medesima parte.

Successione di accordi aventi suoni comuni.

Il moto contrario è sempre indispensabile quando fra i due accordi che si succedono non vi sono suoni comuni, cioè quando non è possibile il moto obliquo. Con questo mezzo si evitano le successioni di 5^e, 8^e ed unissoni che sono, come ci è noto (pag. 54), proibite.

Successione di accordi non aventi suoni comuni.

Successione errata per moto retto 8^e e 5^e col basso, 5^e fra le parti

Successione corretta per moto contr.

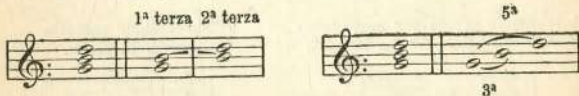
SEZIONE I

Accordi di tre suoni.
(Triadi).

Articolo 1.°

Gli accordi di tre suoni considerati nella loro essenza.

Costituzione degli accordi di tre suoni.

1. Questi accordi presentano, nella loro forma diretta, l'aspetto di due terze sovrapposte — vale a dire il loro basso fondamentale si trova cogli altri suoni, rispettivamente, in rapporto di 3ª e 5ª.

Di qui la denominazione di queste armonie: Accordi di 3ª e 5ª.

Classificazione degli accordi di tre suoni.

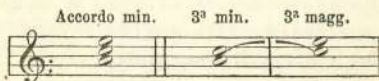
2. Come i bicordi anche gli accordi possono

andar distinti in naturali e alterati [1]. I naturali sono consonanti e dissonanti, gli alterati tutti dissonanti.

3. Accordi naturali.

a) *Accordi consonanti.* — Sono di due specie:

I. Accordo maggiore, in cui la prima terza è maggiore e la sovrapposta è minore:

II. Accordo minore, in cui la prima terza è minore e la seconda maggiore:

Nell'accordo maggiore il fondamentale (*sol*) si trova cogli altri suoni in rapporto di 3ª maggiore (*sol-si*) e di 5ª maggiore (*sol-re*). Nell'accordo minore il fondamentale (*la*) si trova cogli altri suoni in rapporto di 3ª minore (*la-do*) e di 5ª maggiore (*la-mi*). Vale a dire: i rapporti fra i suoni estremi sono uguali (5ª maggiore) in ambo le specie d'accordi, e *la differenza,* tra l'accordo maggiore ed il minore, sta nella terza.

b) *Accordi dissonanti.* — Uno solamente, detto

---

(1) V. pag. 34 § 2.

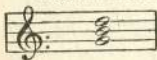
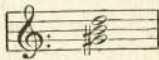
accordo diminuito o *accordo di quinta minore*, in cui entrambe le terze sono minori:

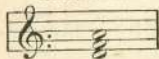
Il fondamentale apparente (*si*) trovasi cogli altri suoni in rapporto di 3ª minore (*si-re*) e di 5ª minore (*si-fa*).

4. *Accordi alterati.* — Provengono in generale dall'alterazione di qualche intervallo costitutivo negli accordi naturali.

Le più comuni alterazioni sono le seguenti:

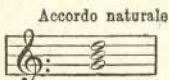
I. *Alterazione ascendente del basso fondamentale:*

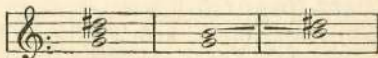
a) negli accordi maggiori,

armonia di 3ª minore e 5ª minore;

b) negli accordi minori,

armonia di 3ª diminuita e 5ª minore.

II. *Alterazione discendente del fondamentale:* nell'accordo diminuito,

armonia di 3ª maggiore e 5ª maggiore.

III. *Alterazione ascendente della quinta:* nell'accordo maggiore,

armonia di 3ª maggiore e 5ª aumentata.

Osservazioni. — L'armonia derivante dall'alterazione I *b*) è assolutamente cromatica; infatti i suoni che la compongono non possono trovarsi in una stessa scala diatonica. Le armonie derivanti dalle altre alterazioni sono relativamente cromatiche; infatti l'alterazione I *a*) produce in sostanza un accordo diminuito, l'alterazione II un accordo maggiore, armonie entrambe naturali, riferibili cioè ad una tonalità, quindi diatoniche. La III alterazione dà origine ad una armonia speciale, detta accordo di quinta aumentata. Quest'accordo, oltre che dall'alterazione della 5ª, può avere origine per sovrapposizione di terze; infatti può risultare dalla sovrapposizione di due terze maggiori,

e come tale trovasi sul 3° grado della scala minore armonica, presentandosi cioè come accordo diatonico (artificiale). — La sua importanza come accordo diatonico è però affatto insignificante.

5. *Posizione degli accordi di tre suoni nella tonalità.*

Modo maggiore. — Gli accordi possibili nel modo maggiore sono i *naturali (maggiore, minore, diminuito).*

L'accordo maggiore si trova sul 1°, 4° e 5° grado; l'accordo minore sul 2°, 3° e 6°; l'accordo diminuito sul 7° grado.

Esempio.

Modo minore. — Nel modo minore, *scala armonica,* sono possibili gli accordi *naturali diatonici* e l'*accordo alterato di 5ª aumentata* (v. le *Osservazioni* a pag. 69).

L'accordo maggiore si trova sul 5° e 6° grado;

il minore sul 1° e 4°; il diminuito sul 2° e 7° e quello di 5ª aumentata sul 3°.

Esempio.

6. Dal confronto fra la posizione degli accordi di 3 suoni nei due modi emerge che:

1° La tonica ed il quarto grado portano l'accordo maggiore nel modo maggiore, e minore nel modo minore;

2° La dominante porta in ambo i modi l'accordo maggiore, la 7ª in ambo i modi l'accordo diminuito;

3^o Il 2^o, 3^o e 6^o grado portano nel modo maggiore la stessa armonia, cioè l'accordo minore — nel modo minore invece portano ciascuno un'armonia differente, cioè l'accordo diminuito il 2^o grado, l'accordo di quinta aumentata il 3^o, l'accordo maggiore il 6^o.

7. *Forme degli accordi di 3 suoni.* — Gli accordi di 3 suoni possono avere una forma diretta, o fondamentale, e due rivolti (v. pag. 62, § 3).

Nella forma A (fondamentale o diretta) il basso trovasi cogli altri suoni in rapporto di 3^a e 5^a, nella forma B (1^o rivolto) il basso trovasi cogli altri suoni in rapporto di 3^a e 6^a (*mi, sol - mi, do*), nella forma C (2^o rivolto) il basso trovasi cogli altri suoni in rapporto di 4^a e 6^a (*sol, do - sol, mi*).

Esercizi. — *a*) trovare il 1^o ed il 2^o rivolto dei seguenti accordi diretti:

b) trovare la forma diretta dei seguenti accordi rovesciati:

ARTICOLO 2°.

Gli accordi di tre suoni
considerati nella loro successione.

CAPITOLO I.

Principî generali.

1. Tre parti bastano a presentare completamente un accordo di tre suoni. Però la disposizione scolastica è, come si disse, generalmente a 4 parti; di qui la necessità del raddoppio d'uno dei suoni in questa classe d'accordi.

Il raddoppio non modifica l'essenza dell'accordo.

A proposito del raddoppio è da notare:

I. Il raddoppio all'ottava, od alla doppia ottava, è migliore del raddoppio all'unissono, perchè più armonioso.

II. Quanto agli accordi consonanti.

Nella forma fondamentale e nel 2° rivolto il miglior raddoppio è quello del basso.

Accordo fondamentale   2° rivolto

Nel 1° rivolto si eviti, il più possibile, il raddoppio del basso [1].

1° rivolto   Buoni   Meno buono

III. Quanto agli accordi dissonanti.

Bisogna evitare assolutamente il raddoppio delle

---

[1] Queste norme si possono compendiare in un unico precetto: quello di evitare il raddoppio della terza, e ciò perchè la terza è così sensibile che, raddoppiandola si turba l'equilibrio di sonorità. Tale precetto è poi d'accordo col fenomeno naturale degli ipertoni, che ci

dissonanze a motivo del loro movimento risolutivo obbligato che, raddoppiandolo, porterebbe successioni di 8^{e} o d'unissoni.

2. Nella disposizione a quattro parti gli accordi di 3 suoni possono assumere tre posizioni differenti:

1^{a} posizione, o posizione dell'ottava, quando nella parte più acuta sta la replica del fondamentale;

2^{a} posizione, o posizione della 3^{a}, quando vi sta la terza dell'accordo;

3^{a} posizione, o posizione della 5^{a}, quando vi sta la quinta.

---

dà, nei primi 6 armonici, tre volte il fondamentale, due la quinta, e una soltanto la terza.

Tali posizioni sono poi strette e late.

Strette quando le parti superiori sono comprese entro i limiti di un'ottava — late quando eccedono questi limiti. Di regola un accordo in posizione stretta si trasforma nella corrispondente posizione lata, trasportando il suono medio, dei 3 superiori, all'ottava inferiore.

Esempio. — Posizioni strette.

Esempio. — Posizioni late.

N. B. Si faccia attenzione di non confondere rivolti con posizioni. — Rivoltando un accordo cambiano i rapporti dei suoni superiori col basso, perchè nella forma fondamentale i suoni si trovano col basso in rapporto di 3ª e 5ª, e nei rivolti in

rapporto di 3ª e 6ª e di 4ª e 6ª. — Cambiando di posizione un accordo, siccome il basso non cambia, è chiaro che i rapporti di questo coi suoni superiori restano inalterati.

Esercizio. — Disporre a 4 parti, in tutte le posizioni strette e late, i seguenti accordi e i loro rivolti:

CAPITOLO II.

Successione monotonale diatonica.

1. Questa specie di successione armonica può comprendere accordi consonanti e accordi dissonanti.

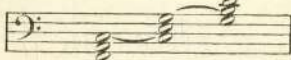
Accordi consonanti.

2. Ricordiamo la distinzione di questi accordi in maggiori e minori, e la posizione loro nella tonalità, vale a dire nel modo maggiore sui primi 6 gradi della scala, e nel minore sul 1°, 4°, 5° e 6° grado.

Questi accordi possono distinguersi in due classi: *principali* e *secondari*.

3. Accordi principali. Sono:

l'*accordo della tonica;*
l'*accordo del quarto grado;*
l'*accordo della dominante.*

L'accordo della tonica si trova in relazione cogli altri due, in quanto che il suo fondamentale è la quinta dell'accordo del 4° grado, e la sua quinta è il fondamentale dell'accordo della dominante. Il che vuol dire che l'accordo della tonica ha un suono comune coll'accordo del 4° grado, e un suono comune con quello della dominante:

Ne segue che:

Dall'accordo della tonica a quello del 4° grado (o viceversa), *e dall'accordo della tonica a quello della dominante* (o viceversa) *si può passare per moto obliquo* (v. regole a pag. 65).

Modo maggiore

Modo minore

L'accordo del 4° grado e quello della dominante non hanno suoni comuni; ne segue che:

Dall'accordo del 4° grado a quello della dominante (o viceversa) *bisogna procedere per moto contrario* (v. regole citate).

Esercizio. — Scrivere ed eseguire, in tutte le tonalità maggiori e minori, e nelle tre posizioni strette e late, la successione degli accordi principali secondo le formule seguenti:

a) I - IV - I.
b) I - V - I.
c) I - IV - V - I.
d) I - IV - I - V - I.
e) I - V - I - IV - I.
f) I - IV - V - I - IV - I.
g) I - V - I - IV - V - I.

Il numero I indica l'accordo della tonica, il IV quello del quarto grado, il V quello della dominante.

Osservazione. — Per la risoluzione di questo esercizio occorre precisare le norme che regolano le relazioni di quinte e di ottave, di cui abbiamo esposto il principio [1].

Regola generale. — Le relazioni di 5ª e d'8ª sono proibite fra le parti estreme.

Eccezioni.

1.ª La relazione d'ottava fra le parti estreme è *ammessa* quando la parte superiore procede per semitono (es. A), è *tollerata* quando la parte superiore procede per tono *in direzione discendente*,

---

[1] V. pag. 55.

e in specialità nelle formule di conclusione all'accordo della tonica (B).

2.ª La relazione di quinta fra le parti estreme è ammessa quando la parte superiore procede per moto congiunto (tono o semitono) all'accordo della tonica, o della dominante.

4. Gli accordi principali, nella loro concatenazione, affermano il tono e il modo:

5. Gli accordi principali contengono tutti i suoni della scala a cui appartengano.

Osservazione.

Dalla dimostrazione si vede che la tonica e la dominante fanno parte di due accordi.

Segue da tutto questo che:
i tre accordi principali forniscono le armonie necessarie e sufficenti per accompagnare le scale diatoniche.

Esempio:

(*) La posizione lata è necessaria per evitare le successioni di 8e e 5e col basso.

Modo minore

N. B. Lo stesso accompagnamento è adattabile alle altre forme di scala minore.

In questi esempi, con la scala nella parte superiore, tutti gli accordi riescono fondamentali. Volendo porre la scala nel basso alcuni accordi riesciranno necessariamente in rivolto.

(*) V. la nota alla pagina precedente.

Esempio:

Basso fondamentale.

Modo minore.

Basso fondamentale.

Esercizio.

Armonizzare, secondo i modelli, le altre scale maggiori e minori, ponendole tanto nella parte superiore quanto nel basso.

Accordi secondari.

6. Sono gli accordi del 6° grado d'ambo i modi, e quelli del 2° e 3° grado del modo maggiore.

In virtù dei suoni comuni, gli accordi secondari del modo maggiore sono gli elementi connettivi fra gli accordi principali:

L'accordo del 6° grado d'ambo i modi, e quello del 3°, modo maggiore, s'impiegano esclusivamente nella forma fondamentale. L'accordo del 2° grado s'impiega nella forma fondamentale e nel 1° rivolto; nell'un caso, come nell'altro, ha tendenza all'accordo della dominante:

Esempio:

6
3

I VI IV II V I

Osservazione.

Nel passaggio dall' accordo fondamentale del 2° grado a quello del 5° conviene talvolta usare il moto contrario anzichè l'obliquo, che sarebbe possibile dato il suono comune fra questi due accordi (V. l'es.). In tal modo le parti cantano meglio, si evita la relazione d'ottava, e si mantiene la posizione iniziale.

Esercizio.

Scrivere ed eseguire, in tutte le posizioni strette e late, la successione degli accordi secondari e principali secondo le formule seguenti:

Modo maggiore	Modo minore
a) I IV II V I	*a*) I VI IV I
b) I VI II V I	*b*) I VI IV V I
c) I III VI IV I	*c*) I V VI IV I
d) I V III VI IV I	
e) I V VI IV V I	

Osservazione.

Le relazioni di quinta provenienti dagli accordi secondari nella successione armonica sono ammesse, fra le parti estreme, quando la parte superiore procede per semitono in direzione discendente.

Esempio:

Accordi dissonanti.

7. Come è noto si tratta qui dell'accordo diminuito, che trovasi sul 7° grado d'ambo i modi, e sul 2° del modo minore.

L'impiego di quest'accordo è subordinato alla risoluzione della dissonanza di 5ª minore che contiene:

Quando l'accordo è praticato sul 7° grado i due suoni che producono la dissonanza possono avere carattere di sensibili (V. pag. 57); in tal caso l'accordo diminuito dicesi *accordo sensibile*, e la sua risoluzione è all'accordo della tonica.

do maggiore *la* minore

7° 1° 7° 1°

Praticato sul secondo grado del modo minore, l'accordo diminuito non ha tendenze speciali; la sua risoluzione più naturale è all'accordo della dominante:

Come armonia del settimo grado, l'accordo diminuito è usato più che altro nel primo rivolto; come accordo del secondo grado, nella forma diretta e nel primo rivolto.

Esercizio. — Costruire l'accordo diminuito in tutte le tonalità, e risolverlo secondo le regole date.

8. Quanto all'uso delle forme degli accordi di tre suoni, il fondamentale ed il 1° rivolto s'impiegano senza condizioni speciali; il 2° rivolto degli accordi consonanti non s'impiega, di regola, che quando uno dei due suoni costituenti l'intervallo di quarta minore riesce preparato:

CAPITOLO III.

Successione monotonale cromatica.

1. Questa specie di successione comprende gli accordi alterati (pag. 68), tutti soggetti alla condizione generale della risoluzione, taluni a quella speciale della preparazione.

Le alterazioni di cui ci occuperemo sono:

I. *Alterazione ascendente del fondamentale:*

a) Nell'accordo maggiore. — Si pratica sull'accordo del 1°, 4° e 5° grado del modo maggiore, e su quello del 6° grado del modo minore:

Sull'accordo del 4° grado.

b) Nell'accordo minore. — Si pratica nell'accordo del 4° grado del modo minore, e risolve a quello della dominante:

Il 1° rivolto, armonia di 3ª maggiore e 6ª au-

mentata, è usitatissimo, e si conosce col nome d'accordo di 6^a aumentata. Può darsi anche senza preparazione.

II. *Alterazione discendente del fondamentale nell'accordo diminuito.*

Si pratica nell'accordo del 2° grado del modo minore. La forma più usitata è il 1° rivolto, che si dà al 4° grado ascendente al 5°. L'armonia di 3^a minore e 6^a minore che ne risulta è conosciuta col nome di accordo di *sesta napoletana:*

oppure

III. *Alterazione ascendente della quinta nell'accordo maggiore.*

Si pratica nell'accordo del 1°, 4° e 5° grado del modo maggiore, e nell'accordo del 6° grado del

modo minore [1]. L'armonia che ne risulta dicesi accordo di quinta aumentata.

Nella risoluzione di quest'accordo il fondamentale sale di quarta (o scende di quinta), oppure scende di terza (o sale di sesta).

[1] Abbiamo avvertito (V. pag. 71) come quest'accordo si trovi anche sul 3° grado del modo minore, e si formi per mezzo delle sole note diatoniche.

Esercizio. — Introdurre le alterazioni indicate nelle seguenti successioni armoniche:

I. *Alterazione ascendente del basso fondamentale.*

a) negli accordi maggiori.

b) nell'accordo del 4° grado nel modo minore.

II. *Alterazione ascendente del fondamentale.*
Nell'accordo diminuito del 2° grado nel modo minore.

Alterazione ascendente della quinta.
Negli accordi maggiori.

CAPITOLO IV.

Successione politonale.

Modulazione.

1. Gli accordi di tre suoni che determinano la modulazione sono:

a) l'*accordo diminuito,*

b) l'*accordo della dominante,*

appartenenti al tono in cui si vuol fare la transizione. Il primo contiene le due sensibili della nuova tonalità, il secondo contiene la sola sensibile tonale ([1]).

2. Ricordiamo la distinzione della modulazione secondo si fa a toni relativi o a toni non relativi (v. pag. 25).

La modulazione a toni relativi può sempre compiersi direttamente, e per mezzo d'un solo accordo transitivo.

([1]) La sensibile tonale determina da sola generalmente la transizione; si eccettua la modulazione alla quarta superiore, nella quale è determinante la sensibile modale: per esempio, nella modulazione da *do maggiore* a *fa maggiore* è nota determinante il passaggio il *si* bemolle, sensibile modale del tono di *fa*.

Modulazione da *Do maggiore* a *Sol maggiore* coll'accordo diminuito

Modulazione da *Do maggiore* a *Sol maggiore* coll'accordo della dominante

La modulazione a toni non relativi si compie d'ordinario indirettamente, ad ogni modo deve essere in qualche maniera *preparata.* La preparazione consiste nell'introdurre nella successione qualche armonia che stabilisca un'affinità fra i due toni, naturalmente eterogenei. A questo proposito si possono impiegare:

a) Armonie diatoniche comuni ad entrambe le tonalità (*modulazione diatonica*);

b) Armonie cromatiche considerandole onnitonali, quindi adattabili a ciascuna tonalità (*modulazione cromatica*);

c) Armonie che col solo cambiamento nella rappresentazione grafica (*trasformazione enarmonica*) si possono considerare appartenenti a tonalità diverse (*modulazione enarmonica*).

Modulazione diatonica.

3. Ogni accordo di tre suoni, preso isolatamente, può riferirsi a diverse tonalità.

Un accordo maggiore può appartenere a cinque tonalità differenti: tre maggiori e due minori [1].

Un accordo minore può appartenere egualmente a cinque toni diversi: tre maggiori e due minori [2].

---

[1] Infatti, come è noto, l'accordo maggiore si trova sulla tonica, il quarto ed il quinto grado della scala maggiore, e sul quinto e sesto della scala minore (V. pag. 70 e 71).

[2] E questo perchè l'accordo minore si trova sulla tonica e sul 4° grado della scala minore, sul 2°, 3° e 6° della scala maggiore (V. pag. 70 e 71).

Un accordo diminuito può appartenere a tre tonalità diverse, una maggiore e due minori (1).

Questa proprietà politonale degli accordi è un mezzo efficace per stabilire l'affinità fra due toni, e facilitarne quindi il passaggio: veggasi la seguente modulazione da *do maggiore* a *si bemolle maggiore,* nella quale l'ultimo accordo della seconda misura, potendosi considerare come armonia del 4° grado di *do* e del 5° di *si b.,* stabilisce il contatto e consente il passaggio:

Modulazione cromatica.

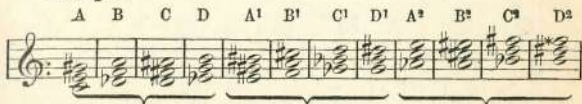
4. Il seguente esempio di modulazione da *do maggiore* a *re maggiore* basta a far vedere l'alta

(1) Difatti l'accordo diminuito si trova sulla sensibile d'ambo i modi, e sul 2° grado del modo minore (V. pag. 70 e 71).

importanza transitonale degli accordi cromatici.

Modulazione enarmonica.

5. L'armonia che più largamente si presta alla trasformazione enarmonica è l'accordo di 5ª aumentata.

Se si costruisce, su ogni suono della scala cromatica, l'accordo di quinta aumentata, ci si accorge non esser possibile che quattro accordi sostanzialmente differenti — le altre forme, apparentemente diverse, non sono che trasformazioni enarmoniche di quelli.

Esempio.

Dall'esempio si vede che le forme A, A¹, A² — B, B¹, B² — C, C¹, C² — D, D¹, D² sono isofone; e, nel modo in cui sono disposte, le forme A¹, B¹, C¹, D¹ corrispondono al 1° rivolto, e le forme A², B², C², D² corrispondono al 2° rivolto delle forme fondamentali A, B, C, D. — Ora il cambiamento enarmonico dei suoni costitutivi del-

l'accordo di 5^a aumentata porta necessariamente un cambiamento nelle tendenze risolutive; di qui l'alta importanza di tale accordo nella modulazione transitonale.

Facciamo un esempio: Abbiamo visto che un accordo di 5^a aumentata può avere due risoluzioni tonali, potendo il fondamentale salire di quarta e scendere di terza (v. pag. 92). Prendiamo ora l'accordo *Do . mi . sol diesis* che risolverà all'accordo maggiore di *fa* e a quello minore di *la:* il suo isofono *Mi . sol diesis . si diesis* risolverà, necessariamente, all'accordo maggiore di *la* e a quello minore di *do diesis*, e l'altro isofono *La b., do, mi* risolverà all'accordo maggiore di *re b.* e al minore di *fa.* — Da questo si comprende a quante differenti tonalità può aver tendenza uno stesso accordo di 5^a aumentata. Ecco la dimostrazione grafica di quanto abbiamo esposto:

Risoluzioni in cui il basso sale di quarta.

Risoluzioni in cui il basso scende di terza.

CAPITOLO V.

Forme speciali di successione armonica.

I. DELLE CADENZE.

1. La cadenza è una successione d'accordi che serve a compiere una frase armonica.

La cadenza si basa sul moto progressivo dell'accordo della dominante e di quello del quarto grado.

Possiamo distinguerle in 3 specie principali:

I. Quella in cui l'accordo della dominante passa a quello della tonica (*cadenza autentica*);

II. Quella in cui l'accordo del quarto grado passa all'accordo della tonica (*cadenza plagale*);

III. Quella in cui l'accordo della dominante passa ad un accordo diverso da quello della tonica (*cadenza ingannata*).

1ª Specie: *Cadenza autentica.*

2. Questa specie può assumere aspetti diversi secondo la forma degli accordi impiegati:

1° Gli accordi si trovano entrambi nella forma diretta o fondamentale (*cadenza perfetta* o *finale*):

Modo maggiore

Modo minore

2° L'uno o l'altro o entrambi gli accordi si trovano rovesciati (*cadenza coperta*).

Allorquando l'accordo della dominante è rovesciato e quello della tonica è diretto la cadenza dicesi piuttosto *transitoria*.

Cadenza coperta

Cadenza transitoria

2ª Specie: *Cadenza plagale*.

3. Questa specie può assumere egualmente aspetti diversi secondo la forma dell'accordo del 4° grado:

1° Gli accordi si trovano entrambi nella forma diretta (*cadenza plagale finale*).

Modo maggiore

Modo minore

2° L'accordo del 4° grado è rovesciato (*cadenza plagale transitoria*).

3ª Specie: *Cadenza ingannata.*

4. Questa specie di cadenza può essere monotonale e politonale, secondo che l'accordo che segue quello della dominante appartiene alla tonalità o gli è estraneo. Nel primo caso si chiama anche cadenza *evitata* o *rotta.*

5. L'inversione della cadenza finale (autentica e plagale) produce la mezza cadenza o *cadenza sospesa.*

6. Riunendo i due accordi fattori delle cadenze si ottiene *la cadenza mista* di cui la formula è la seguente:

L'accordo del 4^0 grado seguìto da quello della dominante, il quale conclude a quello della tonica:

Questa forma di cadenza presenta la successione dei 3 accordi principali della tonalità.

Esercizi. — Costruire graficamente ed eseguire le diverse cadenze sovraesposte, in tutte le tonalità maggiori e minori.

II. DELLE PROGRESSIONI.

7. Dicesi progressione una successione regolare d'accordi stabilita sopra un basso che si muove simmetricamente. L'intervallo costante dei fondamentali, che riesce simmetricamente ripetuto, costituisce l'*andamento* della progressione.

8. Le progressioni armoniche si distinguono in:

1^0 *Ascendenti* e *discendenti,* secondo la loro direzione;

2^0 *Monotonali* e *politonali,* secondo l'analoga qualità degli elementi che contengono;

3^0 *Fondamentali* e *derivate,* secondo che il basso sensibile della progressione è anche il fondamentale degli accordi di cui si compone, oppure differisce, in tutto od in parte, dal fondamentale stesso.

Le progressioni più comuni e di miglior effetto sono le seguenti:

1° Progressione di 4ª ascendente o di 5ª discendente;

2° Progressione di 5ª ascendente o di 4ª discendente;

3° Progressione di 6ª ascendente o di 3ª discendente.

Ne tratteremo distintamente.

9. La simmetria che caratterizza il basso d'una progressione deve esistere del pari in ciascuna delle parti superiori. Questo autorizza l'impiego eccezionale di *salti* che sono naturalmente proibiti, e giustifica le eventuali relazioni di 8ᵉ e di 5ᵉ.

PROGRESSIONI MONOTONALI.

Ascendenti.

1ª *Progressione fondamentale.* — Il basso sale di quarta e scende di terza, o scende di quinta e sale di sesta.

Da questa provengono le seguenti progressioni derivate:

a) Il basso scende di 3ª e sale di 4ª; la progressione è composta d'un accordo fondamentale e d'un accordo in primo rivolto:

b) Il basso sale di grado e resta legato; la progressione è composta d'un accordo in primo rivolto e d'un accordo fondamentale:

2ª *Progressione fondamentale.* — Il basso sale di 5ª e scende di 4ª, o scende di 4ª e sale di 5ª (si pratica di preferenza nel modo maggiore):

Da questa progressione derivano le seguenti:

a) Il basso scende di grado e sale di 3ª; la progressione è composta d'un accordo diretto e di uno in primo rivolto:

b) Il basso sale di 3ª e scende di grado; la progressione è composta d'un accordo in primo rivolto e d'un accordo diretto:

3ª *Progressione fondamentale.* — Il basso scende di 3ª e sale di 4ª, o sale di 6ª e scende di 5ª:

Da questa progressione deriva la seguente:

Il basso sale di grado; la progressione presenta la scala diatonica ascendente, ciascun grado della quale è armonizzato con 3^a e 5^a, e 3^a e 6^a:

Discendenti.

1^a *Progressione fondamentale.* — Il basso sale di 4^a e scende di 5^a, o scende di 5^a e sale di 4^a:

Da questa progressione derivano le seguenti:

a) Il basso sale di grado e scende di 3ª:

b) Il basso scende di 3ª e sale di grado:

c) Il basso scende di grado:

2ª *Progressione fondamentale.* — Il basso scende di 4ª e sale di grado, o sale di 5ª e scende di 7ª:

Da questa progressione derivano le seguenti:

a) Il basso scende di grado:

b) Il basso sale di 3ª e scende di 5ª:

3ª *Progressione fondamentale.* — Il basso scende di 4ª e sale di 3ª, o sale di 5ª e scende di 6ª; questa progressione è esclusiva del modo minore:

Da questa progressione derivano le seguenti:

a) Il basso scende di grado:

b) Il basso sale di 3ª e scende di 4ª:

PROGRESSIONI POLITONALI.

Ascendenti.

Progressione fondamentale. — Il basso sale di 4ª e scende di 3ª, o scende di 5ª e sale di 6ª [1]:

ecc.

[1] Questa progressione è una serie di cadenze autentiche.

Da questa progressione derivano le seguenti:

a) Il basso scende di 3ª e sale di 4ª:

b) Il basso sale di semitono:

Discendenti.

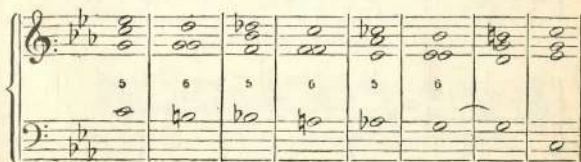
1ª *Progressione fondamentale.* — Il basso scende di 5ª e sale di 4ª, o sale di 4ª e scende di 5ª [1]:

[1] Successione di cadenze autentiche.

Questa progressione riesce migliore introducendovi gli accordi di settima come viene di solito praticato. L'effetto è assai più robusto e il movimento delle singole parti riesce più corretto.

2ª *Progressione fondamentale.* — Il basso scende di 4ª e sale di 3ª, o sale di 5ª e scende di 6ª:

Dalla quale deriva la seguente:

Progressione in cui il basso scende di semitono.

10. Negli esempi di progressioni politonali abbiamo conservato, al basso fondamentale, il carattere monotonale, di maniera che esse possono considerarsi, oltrechè politonali, anche monotonali cromatiche. Alterando il basso fondamentale si determinano modulazioni diverse secondo la natura delle alterazioni stesse ed il punto in cui si comincia ad alterare la progressione.

Veggansi in proposito i seguenti esempi della progressione ascendente di 4ª e discendente di 3ª con alterazioni sempre differenti:

Esercizio. — Trasportare i diversi esempi di progressioni in tutte le tonalità, sviluppandoli convenientemente, ed eseguirli sul pianoforte.

CAPITOLO ADDIZIONALE

Esercitazioni pratiche sulla successione degli accordi di tre suoni.

1. Per quanto abbiamo detto a questo proposito nella parte generale, avremo qui proponibili due quesiti diversi:

I. *Dato il basso trovare e disporre le altre 3 parti.*

II. *Dato il canto trovare e disporre le altre 3 parti.*

QUESITO PRIMO.

Presenta due casi distinti:

1° il basso è numerato;

2° il basso è senza numeri (partimento).

1° Caso.

2. L'armonizzazione di questi bassi è vincolata al volere del loro autore, espresso in cifre sovrapposte alle note (numerica).

Per l'interpretazione della numerica si osservi, quanto agli accordi di 3 suoni, che:

1° L'accordo diretto, o fondamentale, non viene di solito segnato sul basso; tuttavia volendo se-

gnarlo, si sovrappone al suono un 3, oppure un 5, o un 8, o $\substack{5\\3}$ o $\substack{8\\3}$ o $\substack{8\\5}$ o $\substack{8\\5\\3}$ ([1]);

2° Il primo rivolto si esprime colle cifre 6 oppure semplicemente col 6;

3° Il secondo rivolto colle cifre $\substack{6\\4}$;

4° Un accidente posto sopra la nota del basso, senza cifra, si riferisce alla sua terza; seguìto, o anche preceduto, da una cifra si riferisce all'intervallo significato da questa cifra;

5° L'accordo di 5ª minore si segna con un cinque tagliato da una linea obliqua;

6° Una linea orizzontale, sopra due o più note del basso, indica il prolungamento d'un accordo su tutte le note abbracciate dalla linea.

Un'ottima raccolta di bassi numerati, in cui ci sono esercizi anche per gli accordi di 3 suoni, che noi consigliamo, per lunga esperienza, all'allievo, è quella di GUIDO TACCHINARDI, « 50 bassi progressivi per lo studio elementare della disposizione a quattro parti », edizione Ricordi.

Di questi armonizziamo, come esempi, i numeri 1 e 2 sugli accordi diretti, 13 e 14 sugli accordi fondamentali e rivolti alternati.

([1]) Di solito il numero indica la posizione: così il numero 8 significa la prima, il 3 la seconda, il 5 la terza posizione.

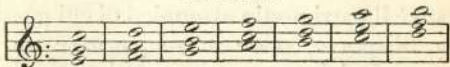
Esempi.

13º
6
4
6
6
4
6
6
6
6
4
5
3
14º
3
4
6
6
4
6
6
6
6
4
6
4
#

2º Caso.

3. Il basso essendo senza numeri si ha facoltà di scelta nelle armonie con cui accompagnarlo. Non si tratta più di tradurre in atto un accompagnamento indicato, ma di crearlo di pianta.

Eccone le norme:

È noto che ogni suono della tonalità ha un proprio accordo, e che ogni accordo può presentarsi sotto tre aspetti, uno fondamentale e due rivolti P. es. nel tono di *Do maggiore* abbiamo le seguenti combinazioni:

Si trovano così 21 forme armoniche differenti: osservando i bassi di questi accordi si vede subito che ogni suono della scala è il basso d'un accordo fondamentale, d'un primo rivolto e d'un secondo

rivolto, o, in altri termini, ogni suono della scala può venire accompagnato con $^{5}_{3}$, $^{6}_{3}$ e $^{6}_{4}$.

Questo è il patrimonio armonico di cui possiamo, per ora, disporre, onde accompagnare un basso senza numeri. Ad esso possiamo attingere ponendo mente:

1° al grado che occupa nella scala ciascuno dei suoni che compongono il basso;

2° al movimento, congiunto o disgiunto, di ognuno di questi suoni.

D'onde:

La tonica porta generalmente l'accordo diretto (3ª e 5ª), e può portare anche l'accordo di 4ª e 6ª, purchè preceduto dall'accordo diretto, e seguìto

dallo stesso, o dagli accordi del 5° o 7° grado, entrambi in primo rivolto;

il 2° grado, quando il basso procede per salto, si accompagna con accordo diretto; quando procede per grado con 3^{a} e 6^{a}, o con 4^{a} e 6^{a}, purchè la 4^{a} resti preparata;

il 3° grado si accompagna generalmente con 3^{a} e 6^{a}, e quando procede per salto può accompagnarsi con accordo diretto; nel modo minore, por-

tando questo grado l'accordo di 5ª aumentata, non può essere impiegato che quando è possibile la risoluzione della dissonanza;

Modo minore

il 4° grado porta generalmente l'accordo diretto, e può portare anche quello di 3ª e 6ª quando il basso sale o scende di 2ª, 3ª o 6ª; quando il basso scende di grado può accompagnarsi anche con 4ª (maggiore) e 6ª;

Sale di 2ª Scende di 2ª Sale di 3ª Scende di 3ª

Sale di 6ª Scende di 6ª Scende di 2ª

la dominante porta in generale l'accordo diretto, e può portare anche quello di 4ª e 6ª, specie se seguìto ([1]), o preceduto e seguìto, dal proprio accordo diretto;

il 6° grado porta indifferentemente l'accordo diretto o quello di 3ª e 6ª; quest'ultimo è preferibile quando il basso procede di grado;

([1]) L'accordo di 4ª e 6ª sulla dominante, seguito dall'accordo diretto, costituisce una formula comunissima di cadenza, di cui studieremo a suo luogo l'origine:

il 7° grado, quando risolve alla tonica, oppure quando procede per salto, può accompagnarsi con accordo diretto (accordo diminuito); comunemente però s'accompagna in tutti i casi con 3ª e 6ª.

Esempio d'armonizzazione d'un basso senza numeri:

Osservazioni.

Dal basso fondamentale sottoposto si vede che gli accordi impiegati nell'armonia dell'esempio sono:

(*) Fondamentale apparente (V. pag. 63).

a) quello della tonica (diretto e in primo rivolto)

b) quello della dominante (diretto, primo e secondo rivolto)

c) quello del IV grado (diretto e in primo rivolto)

d) quello del II grado (in primo rivolto)

e) quello del VI grado (diretto)

f) quello del VII grado (in primo rivolto).

A base dell'accompagnamento abbiamo preso gli accordi principali. Infatti, sui 15 accordi dell'esempio, 12 sono forme dei principali.

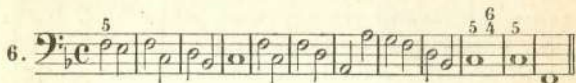
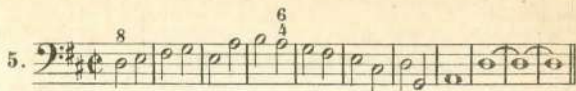
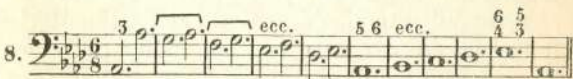
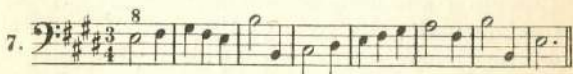
Il *Fa* della 3ª battuta potrebbe portare l'accordo diretto; abbiamo preferito il 1° rivolto del 2° grado per varietà, e per far cantar meglio la parte superiore.

Il *Re* della 6ª battuta è stato armonizzato con 3ª e 6ª, anzichè con 4ª e 6ª, perchè non vi era modo di preparare la 4ª.

Nell'armonizzare questo basso si è sempre conservata la posizione stretta; per questo il movimento delle parti riesce povero e monotono. Alternando le posizioni late alle strette si ottiene varietà di movimento, sì che le parti diventano molto più melodiche.

Esempio:

N. B. Abbiamo dato la realizzazione in forma pianistica per economia di spazio; l'allievo però farà bene ad usare sempre la disposizione vocale.

(*) V. la nota a pag. 123.
(**) Cadenza plagale transitoria.

Osservazione.

Abbiamo indicato con la cifra sull'accordo della tonica la posizione più adatta all'accompagnamento dei singoli bassi. Una regola generale per la scelta della posizione, quando ne manchi l'indicazione numerica, potrà essere la seguente:

Bassi	nei	toni	di	*Do, Re, Mi*	in I	posizione
»	»	»	»	*La, Si*	in II	»
»	»	»	»	*Fa, Sol*	in III	»

Salve sempre le debite eccezioni.

QUESITO SECONDO.

4. Non presenta distinzioni; l'accompagnamento deve sempre venir creato, come nel caso del basso senza numeri. — Le forme armoniche, delle quali si può servirsi, sono le stesse esaminate pel quesito precedente; ma le norme non sono, nè possono essere, così precise.

Ciascun grado della scala può considerarsi come il fondamentale, la 3ª, o la 5ª d'un accordo; quindi può appartenere a tre accordi diversi; d'onde per armonizzare un canto è necessario:

1° Stabilire a quale accordo della tonalità si intenda far appartenere ciascun suono del canto dato, e formare quindi il basso fondamentale (speculativo), base dell'armonia;

2° Scegliere fra i suoni componenti i singoli accordi un basso continuo che *canti bene*, cioè che abbia carattere melodico facile e chiaro, che non produca col canto dato successioni proibite, quindi proceda, più che sia possibile, per moto contrario od obliquo;

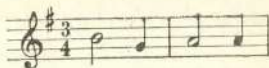
3° Riempire e completare, colle parti medie, gli accordi.

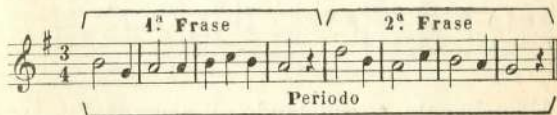
La difficoltà vera sta quindi nel trovare il basso fondamentale. In questa ricerca riesce di grande utilità l'analisi del canto dato.

Ecco qualche norma:

Qualunque melodia si può scomporre in *periodi*. I periodi, alla lor volta, si suddividono in *frasi*, le frasi in *incisi*.

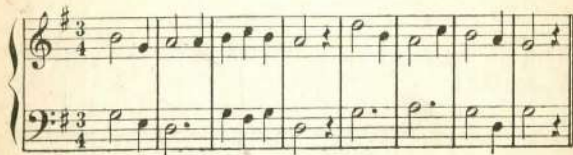
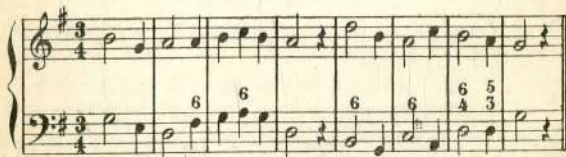
L'inciso, elemento delle forme musicali, è una serie di suoni, o di suoni e pause, che abbraccia l'ambito di due battute.

Esempio.

Due incisi costituiscono la frase.
Esempio:

Due frasi costituiscono il periodo.
Esempio:

Per la formazione del periodo occorre però che le due frasi si trovino, per contrasto armonico, in rapporto di *antecedente* e *conseguente*. Così, nel caso, la prima frase finisce con semicadenza alla dominante, la seconda con cadenza perfetta alla tonica.

Data quindi una melodia da armonizzare, la si scomporrà nelle sue parti per determinare i punti

delle cadenze e la loro specie; sono questi che guidano con sicurezza nella ricerca del basso fondamentale, e quindi dell'accompagnamento.

Ecco, per es., il basso fondamentale del nostro canto dato:

Ed ora il basso continuo:

E finalmente, completando gli accordi, l'accompagnamento:

TEMI

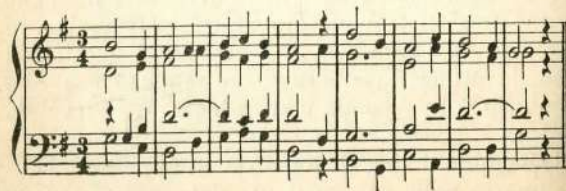
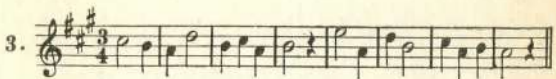
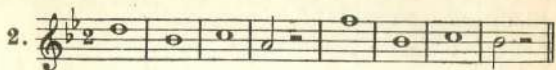
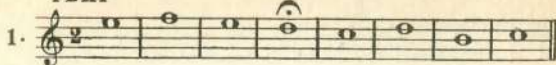
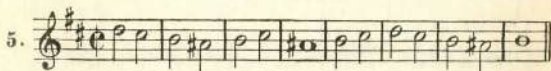
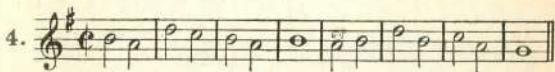
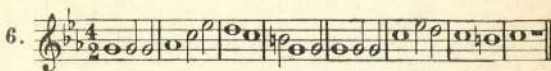
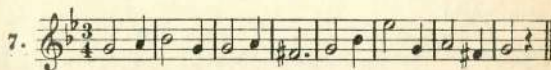
1.

2.

3.

SAVARD.

4.

5.

DUBOIS.

SAVARD.

5. Per quanto riguarda la successione politonale, da costruirsi in base ad una parte data, le modulazioni inerenti possono essere esplicite o implicite. Nel primo caso sono indicate dagli accidenti,

nel secondo è il senso tonale che rivela il passaggio (1).

Gli accidenti rivelano la sensibile tonale, la sensibile modale dei toni maggiori, il sesto grado dei toni minori.

Quindi:

L'alterazione ascendente per semitono indica la sensibile tonale (es. A).

L'alterazione discendente per semitono indica la sensibile modale d'un tono maggiore (es. B), o il sesto grado d'un tono minore (es. C).

(1) Anche a questo riguardo è sempre l'analisi della forma che guida sicuramente.

Esempio:

Molte volte poi le modulazioni sono facoltative. In questa ipotesi qualunque tema diatonico può dar origine ad una successione politonale, perfino la scala diatonica, cioè l'espressione più assoluta e più perfetta d'una tonalità:

6. Per quanto riguarda la successione cromatica, anche questa può essere tale perchè la parte data appartiene al genere cromatico, o perchè le alte-

razioni vengono introdotte nella successione dall'accompagnatore. A questo proposito notiamo:

1° In ogni successione ascendente di due suoni per intervallo di seconda maggiore, il primo può essere accidentalmente innalzato d'un semitono (alterazione ascendente);

2° In ogni successione discendente di due suoni per intervallo di seconda maggiore, il primo può essere accidentalmente abbassato d'un semitono (alterazione discendente).

Giova avvertire che le note alterate in generale possono considerarsi il più delle volte oltrechè come semplici alterazioni, anche come modulazioni, naturalmente transitorie, ciò che cambia il carattere della successione da monotonale in politonale.

Come esempio di successione cromatica composta sopra un tema di genere cromatico, armonizziamo la scala semitonata nel canto, prima come successione monotonale, poi come successione politonale:

Come esempio di successione cromatica, sopra un tema diatonico, armonizziamo il seguente canto dato, prima come successione monotonale, poscia come successione politonale:

TEMI

Bassi

1.

FENAROLI.

SAVARD.

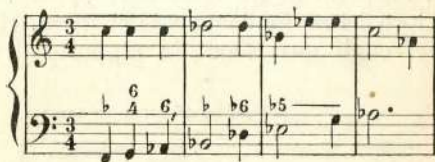
SAVARD

Questo canto dato contiene diverse modulazioni; infatti la prima frase è in *la* minore, la seconda in *do* maggiore, la terza in *la* bemolle maggiore, la quarta in *si* maggiore.

La modulazione a *La* bemolle, quantunque eterogenea, riesce assai spontanea in virtù della *relazione d'armonici* esistente fra le due toniche (1). La modulazione a *Si* maggiore dal *La* bemolle sembra lontanissima, ma in sostanza non si tratta che d'una trasformazione enarmonica del tono di *do* bemolle (2).

---

(1) Infatti il suono *do* è uno degli armonici del suono *la* bemolle (terza maggiore). Il passaggio riesce anche più naturale attaccando la frase in *fa* minore; perchè fra questo tono e quello di *do* i contatti sono più stretti, — chè l'accordo della tonica di *do* coincide con l'accordo della dominante di *Fa*, e, considerando gli armonici, il *do* è quinta di *Fa*, cioè un ipertono più prossimo che non la terza maggiore.

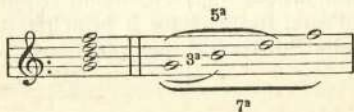
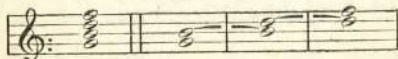
Ecco quindi il basso più acconcio per questa modulazione:

(2) Tali modulazioni, apparentemente stranissime, sono comuni nell'arte. Basta citare il principio della Marcia Funebre nella Sonata 12ª per pianoforte opera 26 di Beethoven.

SEZIONE II

Accordi di quattro suoni.
(Quadriadi).

Articolo 1.°

Gli accordi di quattro suoni considerati nella loro essenza.
Costituzione degli accordi di quattro suoni.

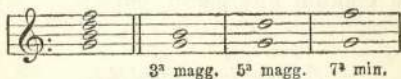
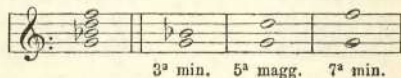
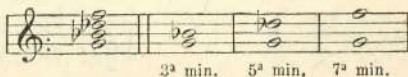
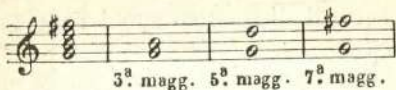
1. Questi accordi presentano, nella loro forma diretta, l'aspetto di tre terze sovrapposte: vale a dire il loro basso fondamentale si trova, rispettivamente, cogli altri suoni in rapporto di 3ª, 5ª e 7ª:

Di qui la denominazione di queste armonie: *accordi di settima.*

Classificazione degli accordi di quattro suoni.

2. Gli accordi di quattro suoni sono tutti dissonanti.

Come gli accordi di tre suoni anche quelli di quattro vanno distinti in *naturali* e *alterati.*

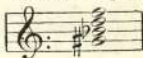
3. *Accordi naturali.* — Sono di quattro specie:

Accordo di settima di prima specie, composto di terza maggiore, quinta maggiore e settima minore:

Accordo di settima di seconda specie, composto di terza minore, quinta maggiore e settima minore:

Accordo di settima di terza specie, composto di terza minore, quinta minore e settima minore:

Accordo di settima di quarta specie, composto di terza maggiore, quinta maggiore e settima maggiore:

4. *Accordi alterati.* — Provengono dall'alterazione di qualche intervallo costitutivo negli accordi naturali, e appartengono assolutamente, o relativamente, al genere cromatico.

Le più comuni alterazioni sono:

Alterazioni semplici.

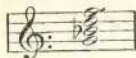
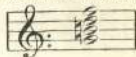
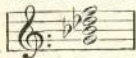
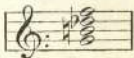
I. *Alterazione ascendente del fondamentale:*

a) nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª diminuita, 5ª minore e 7ª diminuita;

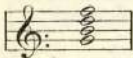
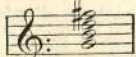
b) nell'accordo di settima di quarta specie:

armonia di 3ª minore, 5ª minore e 7ª minore.

II. *Alterazione ascendente della terza:*

a) nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª maggiore, 5ª maggiore e 7ª minore;
b) nell'accordo di settima di terza specie:

armonia di 3ª maggiore, 5ª minore e 7ª minore.

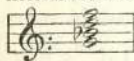
III. *Alterazione ascendente della quinta:*

a) nell'accordo di settima di prima specie:

armonia di 3ª maggiore, 5ª aumentata e 7ª minore;
b) nell'accordo di settima di quarta specie:

armonia di 3ª maggiore, 5ª aumentata e 7ª maggiore.

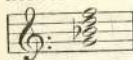
IV. *Alterazione discendente della quinta:*

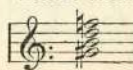
a) nell'accordo di settima di prima specie:

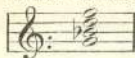
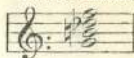
armonia di 3ª maggiore, 5ª minore e 7ª minore;

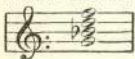
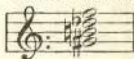
b) nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª minore, 5ª minore e 7ª minore.

Alterazioni composte.

V. *Alterazione ascendente del fondamentale e della terza,* nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª minore, 5ª minore e 7ª diminuita.

VI. *Alterazione ascendente del fondamentale e discendente della settima,* nell'accordo di settima di quarta specie:

armonia di 3ª minore, 5ª minore e 7ª diminuita.

VII. *Alterazione ascendente della terza e discendente della quinta,* nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª maggiore, 5ª minore e 7ª minore.

VIII. *Alterazione ascendente del fondamentale e della terza e discendente della quinta,* nell'accordo di settima di seconda specie:

armonia di 3ª minore, 5ª diminuita e 7ª minore.

Osservazioni. — Le armonie che derivano dalle alterazioni I *a*), II *b*), III *a*), IV *a*), VII e VIII sono assolutamente cromatiche, i suoni che le compongono non potendosi trovare in una stessa scala diatonica. Le armonie derivanti dalle altre alterazioni sono tutte relativamente cromatiche. Infatti l'alterazione I *b*) e l'alterazione IV *b*) producono in sostanza un accordo di settima di 3ª specie, l'alterazione II *a*) un accordo di settima di 1ª specie, entrambe armonie naturali, riferibili cioè ad una tonalità, ossia diatoniche. Le alterazioni V e VI dànno origine ad una stessa armonia speciale composta di 3ª minore, 5ª minore e 7ª diminuita, detta accordo di settima diminuita. Quest'accordo ol-

trechè dall'alterazione può aver origine altresì dalla sovrapposizione di 3ª; infatti esso risulta composto di 3 terze minori sovrapposte:

e come tale si trova sul 7° grado della scala minore armonica, presentandosi come accordo diatonico (artificiale).

L'alterazione III *b*) dà origine essa pure ad una armonia diatonica (artificiale) basata sul 3° grado della scala minore armonica; la sua importanza come tale è però affatto insignificante.

5. *Posizione degli accordi di quattro suoni nella tonalità.*

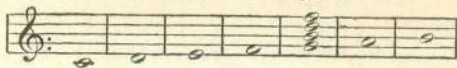
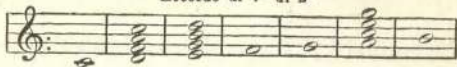
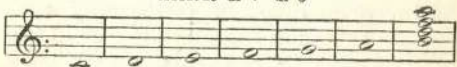
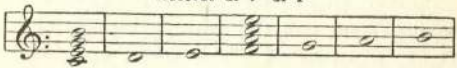
Modo maggiore.

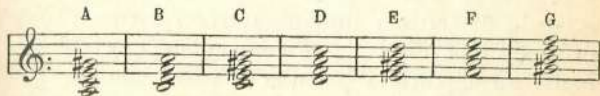
Gli accordi di settima, possibili nel modo maggiore, sono i *naturali:*

L'accordo di 7ª di prima specie si trova sulla dominante.

L'accordo di 7ª di seconda specie si trova sul 2°, 3° e 6° grado.

L'accordo di 7ª di terza specie si trova sul 7° grado.

L'accordo di 7ª di quarta specie si trova sul 1° e 4° grado.

Modo minore.

Nel modo minore, scala armonica, sono possibili sette diversi accordi di settima:

però i più importanti sono i naturali (1ª, 2ª, 3ª e 4ª specie) e l'accordo di settima diminuita (v. pagina 145, *Osservazioni*) — che si trovano collocati come segue:

L'accordo di 7ª di prima specie si trova sulla dominante.

L'accordo di 7ª di seconda specie si trova sul 4° grado [1].

L'accordo di 7ª di terza specie si trova sul 2° grado.

L'accordo di 7ª di quarta specie si trova sul 6° grado.

L'accordo di 7ª diminuita si trova sul 7° grado.

Dal confronto tra la posizione degli accordi naturali di settima nei due modi emerge che:

I. L'accordo di 7ª di prima specie si trova sul 5° grado d'ambo i modi; d'onde il nome di *accordo di settima di dominante* che gli è proprio;

II. L'accordo di 7ª di seconda specie si trova sul 2°, 3° e 6° grado del modo maggiore e sul 4° e 1° (scala naturale) del modo minore;

III. L'accordo di 7ª di terza specie si trova sul 2° grado del modo minore e sul 7° del maggiore;

IV. L'accordo di 7ª di quarta specie si trova sul 1° e 4° grado del modo maggiore e sul 6° del minore.

6. *Forme degli accordi di settima.* — Qualsiasi accordo di settima può assumere quattro forme diverse, una diretta o fondamentale e 3 rivolti. Nella forma diretta il basso si trova con gli altri suoni in rapporto di 3ª, 5ª e 7ª, ossia l'accordo si presenta sotto l'aspetto di 3 terze sovrapposte;

---

[1] L'accordo di settima di seconda specie si pratica anche sulla tonica del modo minore, desumendolo dalla scala naturale, in sostituzione dell'accordo A (V. testo) dato dalla scala armonica.

nel 1° rivolto in rapporto di 3ª, 5ª e 6ª, nel 2° di 3ª, 4ª e 6ª, e nel 3° di 2ª, 4ª e 6ª.

Esempio.

Esercizio. — *a*) Trovare i rivolti dei seguenti accordi fondamentali.

b) Trovare la forma diretta dei seguenti accordi rovesciati.

c) Indicare la specie alla quale appartiene ciascuno degli accordi soprascritti.

ARTICOLO 2.°

Successione degli accordi di quattro suoni.

CAPITOLO I

Principî generali.

1. Nella disposizione a quattro parti gli accordi di quattro suoni si trovano naturalmente distribuiti senza bisogno di raddoppi o di eliminazioni. Tuttavia, quando il moto delle voci o altra circostanza lo esiga, è necessario sopprimere qualche suono, e replicarne qualche altro; in tal caso bisogna aver cura di non raddoppiare mai le dissonanze, a causa della loro tendenza risolutiva determinata (v. pagina 56 e seg.). Di regola il miglior raddoppio è sempre quello del basso fondamentale.

2. Essendo gli accordi di settima necessariamente dissonanti, il loro uso è di conseguenza subordinato all'adempimento delle condizioni richieste dalla dissonanza, o dalle dissonanze (1), che con-

(1) Tra gli accordi di settima, alcuni contengono una sola dissonanza, quella di settima fra i suoni estremi (tali quelli di II e di IV specie), altri contengono più dissonanze (tali p. e. quelli di I e di III specie che ne contengono due, e quello di settima diminuita che ne contiene tre).

tengono. Tali condizioni sono (v. pag. 55) quella assoluta e generale della risoluzione, e quella relativa e speciale della preparazione.

Sono soggetti alla preparazione gli accordi di settima di 2ª e 4ª specie, e generalmente anche quello di settima di 3ª specie, sopratutto quando è praticato sul 2° grado del modo minore.

CAPITOLO II

Successione monotonale diatonica.

1. Questa successione comprende gli accordi di 1ª, 2ª, 3ª e 4ª specie. Vi comprenderemo anche l'accordo di settima diminuita per la sua importanza come accordo diatonico nel modo minore.

Accordo di settima di prima specie.

Intorno a quest'accordo sappiamo già:

1° Che si pratica sulla dominante d'ambo i modi;

2° Che è un accordo naturale doppiamente dissonante;

3° Che s'impiega senza preparazione.

Per cui non dobbiamo occuparci che della sua risoluzione, ossia della risoluzione delle sue dissonanze.

Quest'accordo, contenendo il bicordo sensibile risultante dalla combinazione del 4° col 7° grado

(sensibile modale e tonale), è adatto a determinare il tono e il modo. La risoluzione propria di questo bicordo (v. pag. 57) determina la risoluzione dell'accordo di settima di dominante, che è all'accordo della tonica; quindi:

Il basso fondamentale sale di 4ª o scende di 5ª;

La terza (sensibile tonale) sale di semitono;

La settima (sensibile modale) scende di semitono o di tono, secondo che il modo è maggiore o minore;

La quinta dell'accordo può risolvere tanto salendo di tono o di semitono, secondo il modo maggiore o minore, quanto scendendo di grado, quantunque sia da preferirsi la seconda direzione.

Esempio.

Osservazione. — Dall'esempio si scorge come l'accordo di risoluzione rimanga privo della quinta. Per ovviare a questo inconveniente vi sono due mezzi:

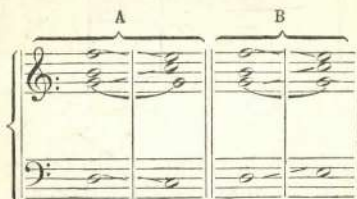
I. Risolvere irregolarmente la sensibile tonale, facendola discendere alla quinta dell'accordo di

risoluzione; ciò che può farsi tutte le volte che questo suono si trova in una parte media.

II. Eliminare la quinta dell'accordo di 7ª di dominante e raddoppiarne il fondamentale (v. pagina 150); ciò che è molto più corretto.

Il primo rivolto dell'accordo di 7ª di dominante è basato sulla sensibile tonale, e risolve necessariamente all'accordo diretto della tonica:

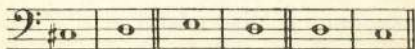
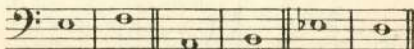
Il secondo rivolto è basato sul secondo grado,

e risolve all'accordo diretto della tonica (es. A), o al suo primo rivolto (es. B), secondo che il basso scende o sale di grado.

Il terzo rivolto è basato sul quarto grado (sensibile modale) e risolve necessariamente al primo rivolto dell'accordo della tonica.

Da quest' esempio si vede che, nel terzo rivolto, la 5^a dell'accordo di 7^a di dominante può salire alla 3^a (A), scendere al fondamentale (C) e saltare alla 5^a dell'accordo di risoluzione (B).

Osservazione. — Nella risoluzione dei rivolti tutte le parti seguono le norme indicate per la risoluzione dell' accordo diretto, eccetto il fondamentale che rimane legato per completare l'accordo della tonica.

Esercizî.

a) *Accordo fondamentale.*

Disporre l'accordo di 7^a in maniera da poterlo risolvere, secondo le posizioni indicate, sull'accordo della tonica.

Quest'esercizio sarà fatto due volte: una con l'accordo di 7^a completo, l'altro con la soppressione della 5^a.

b) *Rivolti.*

I R. 3ª lata II R. 3ª lata

III R 6 I R. 2ª lata

Accordo di settima di seconda specie.

2. A proposito di quest'accordo ci è noto:

1° Che si trova sul 2°, 3° e 6° grado del modo maggiore, sul 4° e, per sostituzione, anche sul 1° del modo minore;

2° Che è accordo semplicemente dissonante;

3° Che è soggetto alla preparazione ed alla risoluzione.

Accordo di settima di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore.

È accordo usitatissimo; la sua risoluzione si opera facendo discendere di semitono la 7ª e salire di 4ª, o scendere di 5ª, il basso fondamentale. Per cui l'accordo di settima di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore risolve all'accordo della dominante. La preparazione si fa per prolungazione dall'8ª, dalla 3ª e dalla 5ª; oppure per derivazione (7ª discendente dall'8ª).

Preparazione dall'8ª

Preparazione dalla 3ª

Preparazione dalla 5ª

7ª discendente dall'8ª

Dei rivolti di quest'accordo il primo cade sul 4° grado, generale in ascendente al 5° — il secondo sul 6° grado discendente al 5° o ascendente al 7° — il terzo sulla tonica discendente al 7° grado.

1° rivolto

L'accordo di settima di seconda specie sul terzo grado del modo maggiore risolve all'accordo del 6° grado, e si prepara, con buon effetto, dall' 8ª e dalla 5ª — quello di settima di seconda specie sul 6° grado risolve all'accordo del 2°, e si prepara convenientemente dall' 8ª, dalla 3ª e dalla 5ª.

Accordo di settima di seconda specie sulla tonica del modo minore.

La sua risoluzione si opera facendo discendere di grado la 7ª e salire il basso di 4ª o scendere

(1) Poco corretto per il raddoppio del basso che è la sensibile tonale.

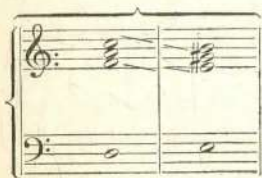
di 5ª, per cui l'accordo di settima di seconda specie sulla tonica del modo minore risolve all'accordo del 4° grado.

La preparazione si fa per derivazione, discendendo la settima dall'ottava.

Accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore.

La sua risoluzione si opera facendo discendere di grado la 7ª e salire di grado il basso fondamentale. Cioè l'accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore risolve all'accordo della dominante. La preparazione si fa convenientemente dalla 3ª e dalla 5ª:

Disponendo l'accordo di settima in prima posizione, cioè colla settima scoperta, la risoluzione

è impossibile senza commettere errori, perchè bisognerebbe muovere ascendendo la terza dell'accordo per evitare le due quinte che risulterebbero per moto retto colla risoluzione della settima, e ciò facendo ne verrebbe un salto di 2^a aumentata.

Le 5^e fra le parti — Salto di 2^a aumentata

Esercizio. — Si costruisca un accordo qualunque di settima di seconda specie, e se ne faccia la preparazione e la risoluzione considerando il suo basso fondamentale successivamente come il 2°, 3° ed il 6° grado di un tono maggiore, come il 1° ed il 4° d'un tono minore. Si abbia cura, nella prima battuta dell'esercizio, di stabilire, coll'accordo corrispondente della tonica, e cogli accidenti relativi, la tonalità.

Così per es. dato l'accordo di 7^a di 2^a specie *la do mi sol,* considerando il basso fondamentale *la* come secondo grado d'un tono maggiore siamo nella tonalità di *sol*, considerandolo come 3° grado siamo in *fa*, come 6° grado in *do*, come tonica del modo minore in *la* minore, come 4° grado in *mi* minore. Nel primo caso quindi la prima battuta dell'esercizio avrà l'accordo della tonica di *sol* e un *diesis* in chiave, nel 2° avrà l'accordo della tonica di *fa* e un *bemolle*, ecc.

Accordo di settima di terza specie.

3. Intorno a quest'accordo sappiamo:

1° Che si trova sul 7° grado del modo maggiore e sul 2° del modo minore;

2° Che è accordo doppiamente dissonante;

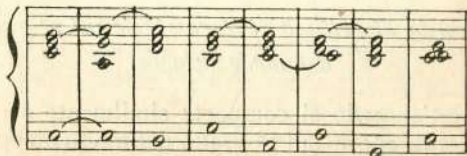
3° Che di regola è soggetto alla preparazione.

Accordo di settima di terza specie sul 7° grado del modo maggiore.

La sua risoluzione è duplice:

1° La 7ª discende di tono e il basso sale di 4ª o scende di 5ª, ossia risolve all'accordo del 3° grado. — Es. *A*;

2° La 7ª discende di tono e il basso sale di semitono, ossia risolve all'accordo della tonica. — Es. *B*.

Nel 1° caso la preparazione si può fare dall'8ª, dalla 3ª o dalla 5ª; nel 2° l'accordo può darsi anche senza preparazione, *purchè la 7ª si trovi collocata nella parte superiore.*

B

Tale differenza si spiega con questo, che nel 1° caso l'accordo si considera come vero e proprio accordo di 7ª per sè stante; nel 2° come derivato dell'accordo di 9ª maggiore, che studieremo a suo tempo, la quale armonia si pratica sulla dominante del modo maggiore, e risolve all'accordo della tonica:

In questo caso l'accordo di 7ª di terza specie si chiama più specialmente *accordo di settima di sensibile:* esso infatti contiene il bicordo sensibile, e ne subisce le tendenze risolutive. Ne tratteremo a suo luogo più diffusamente.

Accordo di settima di terza specie sul 2° grado del modo minore.

Quest'accordo si comporta similmente a quello di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore: risolve cioè all'accordo della dominante.

La preparazione si fa dall'8ª, dalla 3ª e dalla 5ª, o per derivazione, discendendo la 7ª dall'8ª.

Esercizio. — Costruire quattro accordi di settima di terza specie, farne la preparazione e la

risoluzione, considerando il loro basso fondamentale, successivamente, come 7° grado d'un tono maggiore, e come 2° d'un tono minore.

Accordo di settima di quarta specie.

4. Relativamente a quest'accordo sappiamo:

1° Che si pratica sul 1° e 4° grado del modo maggiore, e sul 6° del modo minore;

2° Che è accordo semplicemente dissonante;

3° Che è soggetto alla preparazione ed alla risoluzione.

Accordo di settima di quarta specie sulla tonica del modo maggiore.

La sua risoluzione si opera facendo discendere di grado la 7ª e salire il basso di 4ª o scendere di 5ª; laonde l'accordo di settima di quarta specie sulla tonica risolve all'accordo del 4° grado (1). La preparazione si fa ordinariamente per derivazione, discendendo la 7ª dall' 8ª.

---

(1) Quest'accordo può risolvere anche pel solo moto ascendente della 7ª, che, essendo la sensibile tonale, è attratta a salire alla tonica.

Esempio:

Accordo di settima di quarta specie sul 4° grado del modo maggiore.

La sua risoluzione è duplice:

1° Risolve analogamente all'accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore. Vale a dire, la 7ª scende di grado e il basso fon-

damentale sale di grado, cioè l'accordo di settima di quarta specie sul 4° grado del modo maggiore risolve all'accordo della dominante. Anche qui, per evitare la successione di quinte, è necessario far salire la terza dell'accordo, il che, in questo caso, si può fare senza che succeda l'inconveniente accennato nella risoluzione dell'accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore (V. pag. 159, 160).

La preparazione può farsi dall'8ª, dalla 3ª e dalla 5ª, o con 7ª discendente dall'8ª;

Difettoso perchè la 4ª non è preparata.

2º Risolve all'accordo del 7º grado, cioè la 7ª discende di grado, e il basso fondamentale sale di 4ª o scende di 5ª.

Accordo di settima di quarta specie sul 6º grado del modo minore.

La sua risoluzione si opera facendo discendere di grado la 7ª, e salire il basso fondamentale di 4ª o scendere di 5ª; cioè: l'accordo di settima di quarta specie sul 6º grado del modo minore risolve all'accordo del 2º grado. La miglior preparazione è fatta dalla 5ª, oppure per discesa dall' 8ª.

Fondamentale

Esercizio. — Si costruiscano quattro accordi di settima di quarta specie, e se ne faccia la preparazione e la risoluzione considerando, successivamente, il loro basso fondamentale come la tonica e il quarto grado d'un modo maggiore, e come il sesto grado d'un modo minore.

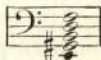
Accordo di settima diminuita.

Data l'importanza speciale di quest'armonia, anche come accordo diatonico, ne trattiamo nel presente capitolo.

Intorno ad esso sappiamo di già:

1° Che si pratica sul 7° grado del modo minore;
2° Che è accordo triplicemente dissonante;
3° Che non esige la preparazione.

La risoluzione di quest'accordo è analoga a quella dell'accordo di settima di sensibile (sul 7° grado del modo maggiore) cui abbiamo accennato, vale a dire l'accordo di settima diminuita risolve a quello della tonica:

Come l'accordo di 7ª di sensibile è una derivazione di quello di 9ª maggiore sulla dominante del modo maggiore, l'accordo di 7ª diminuita è una derivazione di quello di 9ª minore sulla dominante del modo minore:

Ciò ne spiega la tendenza risolutiva; ne riparleremo a suo luogo più lungamente.

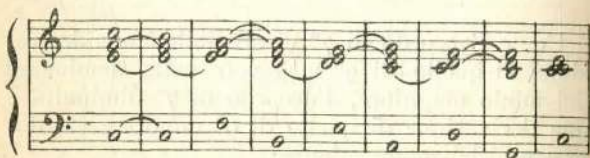
Esercizio. — Praticare l'accordo di settima diminuita in tutti i toni minori.

5. Da tutto quanto fu detto circa la successione degli accordi di settima si può concludere:

La risoluzione degli accordi di settima si compie in generale col moto ascendente di 4ª o discendente di 5ª del basso fondamentale.

Questa conclusione ci conduce ad una osserva-

zione importante: In seguito al movimento risolvente dei fondamentali negli accordi principali, un accordo di settima può prepararne un altro per mezzo della sua terza. Ne viene di qui che tutti gli accordi di settima riescono concatenati, ed è possibile una loro regolare successione, in cui il basso fondamentale eseguisce un movimento simmetrico che costituisce una *progressione*.

A motivo della preparazione gli accordi si succedono regolarmente, uno completo, l'altro privo della quinta:

Così gli accordi di 7ª possono risolvere acconciamente ad altri accordi di 7ª anzichè ad accordi perfetti; ciò che produce molte volte delle successioni assai più corrette.

Per tal modo l'accordo di 7ª di seconda specie sul 2º grado del modo maggiore, e quello di terza specie sullo stesso grado del modo minore, possono risolvere, anzichè all'accordo perfetto della dominante, a quello di 7ª di prima specie (es. *A*). Quello di 7ª di quarta specie sul 6º grado del modo minore, anzichè all'accordo perfetto del 2º grado, può risolvere, assai più correttamente, all'accordo di 7ª dello stesso grado (es. *B*) e via dicendo.

Esempi.

A

B

CAPITOLO III.

Successione monotonale cromatica.

Prendiamo ora in esame, relativamente alle risoluzioni, le armonie risultanti dalle alterazioni negli accordi di settima.

I. *Accordo di settima di dominante.*

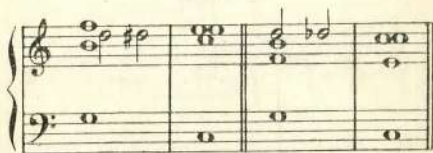
a) Alterazione ascendente della 5ª. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo perfetto della tonica:

fuorchè nel 2° rivolto, quest'armonia può darsi anche senza preparazione.

b) Alterazione discendente della 5ª. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo perfetto della tonica:

2° rivolto 3° rivolto

Quest'armonia può darsi senza preparazione, ma generalmente viene preparata come nell'esempio.

Osservazione. — Il bicordo cromatico risultante dall'alterazione ascendente e discendente della quinta è preferibile (come si vede praticato negli esempi) sotto forma di sesta aumentata, anzichè sotto quella di terza diminuita.

scorretti

II. *Accordo di settima di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore.*

a) Alterazione ascendente della 3ª. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo perfetto della dominante; la preparazione è facoltativa.

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

3° rivolto

b) *Alterazione discendente della 5ª*. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo perfetto o di 7ª della dominante. La preparazione ne è facoltativa.

Fondamentale

1° rivolto

2° rivolto

c) Alterazione ascendente del basso e della 3ª. — Quest'armonia non è impiegata che nel 1° rivolto, e risolve alla dominante con 4ª e 6ª, cui succede l'accordo di 3ª e 5ª, o 3ª, 5ª e 7ª, per concludere finalmente alla tonica. In tal caso il basso sensibile è il 4° grado alterato del modo maggiore, e l'accordo assume l'aspetto d'un accordo di 7ª diminuita basato su questo grado:

d) Alterazione ascendente della 3ª e discendente della 5ª. — Quest'armonia risolve all'accordo perfetto della dominante:

1° rivolto

2° rivolto

3° rivolto

e) Alterazione ascendente del basso e della 3ª e discendente della 5ª. — Quest'armonia non è impiegata che sul 1° e, più ancora, sul 2° rivolto, e risolve, in entrambi i casi, alla dominante con 4ª e 6ª, che passano a 3ª e 5ª o 3ª, 5ª e 7ª, per conchiudere alla tonica:

III. *Accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore.*

Alterazione ascendente del basso. — La risoluzione di quest'armonia è alla dominante con 4ª e 6ª che passano a 3ª e 5ª, per concludere alla tonica. La forma più usata ne è il primo rivolto — armonia di 3ª maggiore, 5ª maggiore e 6ª aumentata — conosciuta generalmente col nome d'accordo di sesta aumentata con quinta:

IV. *Accordo di settima di terza specie sul 2º grado del modo minore.*

Alterazione ascendente della 3ª. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo della dominante. Nel secondo rivolto — armonia di 3ª maggiore, 4ª maggiore e 6ª aumentata — è conosciuto col nome di accordo di sesta aumentata con quarta.

Accordo di 6ª aumentata

V. *Accordo di settima di quarta specie sulla tonica del modo maggiore.*

Alterazione ascendente della 5ª. — Quest'armonia risolve all'accordo del 4° grado; l'alterazione dev'essere preparata; allorquando la 7ª discende dall'8ª è meglio far precedere l'alterazione alla discesa della settima.

Con 7ª discendente

VI. *Accordo di settima di quarta specie sul 4° grado del modo maggiore.*

a) Alterazione ascendente del fondamentale. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo della dominante (*A*), oppure alla dominante con 4ª e 6ª, che passano a 3ª e 5ª (*B*). Non s'impiega che nell'accordo diretto e nel 1° rivolto:

Accordo diretto

A

B

1º rivolto

A

B

b) Alterazione ascendente del fondamentale e discendente della 7ª. — La risoluzione di questa armonia è all'accordo della dominante. Corrisponde ad un accordo di 7ª diminuita, basato sul 4° grado alterato del modo maggiore. Dei rivolti non s'impiegano che il primo ed il secondo.

VII. *Accordo di settima di sensibile.*

Alterazione discendente della 7ª. — La risoluzione di quest'armonia è all'accordo della tonica. Corrisponde ad un accordo di 7ª diminuita, basato sulla sensibile tonale del modo maggiore:

Esercizio. — Introdurre alterazioni nella seguente

successione armonica dove vi sono note ripetute, e classificare le combinazioni che ne risultano.

CAPITOLO IV.

Successione politonale.

Modulazione diatonica.

1. Dall'esame dei differenti accordi di settima si scorge subito che tre di essi hanno carattere di armonie determinanti i passaggi di tono e cioè:

l'accordo di settima di dominante;
l'accordo di settima di sensibile;
l'accordo di settima diminuita.

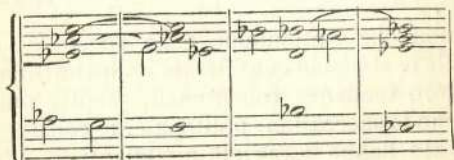
Queste tre armonie contengono difatti le note caratteristiche della tonalità, requisito principale delle combinazioni modulanti.

2. L'accordo di settima di dominante è quello che per eccellenza determina la tonalità, quindi il più usato nelle modulazioni.

Le modulazioni ai toni relativi si operano direttamente per mezzo delle forme (dirette o rivolte) di quest'accordo nella tonalità in cui si vuol passare.

Modulazione da *Do maggiore* a *Sol maggiore* per mezzo dell'accordo di settima di dominante in 2° rivolto.

Le modulazioni a toni estranei si fanno indirettamente, cioè passando per tonalità intermedie, a ciascuna delle quali si giunge per mezzo d'una forma del relativo accordo di 7ª di dominante.

Modulazione indiretta da *Do maggiore* a *Mi b. maggiore*.

3. Gli accordi di 7ª di sensibile e 7ª diminuita si sostituiscono a quello di 7ª di dominante, il primo per modulare in un tono maggiore, il secondo per modulare in un tono minore.

Modulazione da *Do* a *Fa maggiore* per mezzo della 7ª di sensibile.

Modulazione da *Do* a *Re minore* per mezzo della 7ª diminuita.

Modulazione cromatica-enarmonica.

4. Riprendiamo qui in esame le alterazioni degli accordi di settima che abbiamo studiate nel capitolo 3°.

Se non che trattandone nella successione monotonale le abbiamo considerate indipendentemente dalle loro tendenze transitonali, mentre ora, che trattiamo la successione politonale, le consideriamo in quanto hanno proprietà modulanti.

Le alterazioni che hanno capitale importanza in argomento sono:

I. L'alterazione ascendente del basso e della terza nell'accordo di settima di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore;

II. L'alterazione ascendente del basso nell'accordo di settima di seconda specie sul 4° grado del modo minore;

III. L'alterazione ascendente del basso e della terza e discendente della quinta nell'accordo di settima di seconda specie sul 2° grado del modo maggiore.

I.

Della forma armonica che risulta da queste alterazioni abbiamo detto essere in uso solamente il 1° rivolto, il quale presenta l'aspetto d'un accordo di 7ª diminuita o di 7ª di sensibile con alterazione discendente della settima sul 4° grado alterato del modo maggiore.

Questa combinazione fa sì che i detti tre accordi possano, perchè isofoni, impiegarsi l'uno per l'altro, determinando tendenze tonali diverse, che divengono poi svariatissime per la prerogativa della trasformazione enarmonica propria di questi accordi di cui andiamo a trattare.

Se si costruisce su ogni suono della scala cromatica l'accordo di settima diminuita, si vede non esser possibili che 3 accordi sostanzialmente differenti. Le altre forme, apparentemente diverse, non sono che trasformazioni enarmoniche di quelli.

Esempio.

Dall'esempio si vede che le forme A, A^1, A^2, A^3; B, B^1, B^2, B^3; C, C^1, C^2, C^3 sono isofone e, nel modo in cui sono disposte, le forme A^1, A^2, A^3; B^1, B^2, B^3; C^1, C^2, C^3 corrispondono al 1°, 2°, 3° rivolto delle forme fondamentali A, B, C.

Prendiamo ora uno di questi accordi, p. es.:

Do diesis - mi - sol - si b.

Noi lo possiamo considerare:

a) come accordo di settima diminuita sulla sensibile tonale di *re minore;*

b) come accordo di settima di sensibile con alterazione discendente della settima sulla sensibile tonale di *re maggiore;*

c) trasformando il *si b.* in *la diesis*, come il primo rivolto dell'accordo di 7ª di seconda specie sul 2° grado di *sol maggiore,* con alterazione ascendente del fondamentale e della terza, il cui basso sensibile è la quarta alterata dello stesso tono.

Nel primo caso la risoluzione è all'accordo della tonica di *re minore.*

Nel secondo all'accordo della tonica di *re maggiore.*

Nel terzo caso la risoluzione è alla dominante di *sol maggiore* con 4ª e 6ª che passano a 3ª e 5ª per conchiudere alla tonica. Ciò che importa 3 risoluzioni per ogni accordo; e ogni accordo avendo quattro forme che corrispondono ad altrettanti accordi fondamentali apparenti, riescono ben 12 risoluzioni differenti per ciascuno di questi accordi.

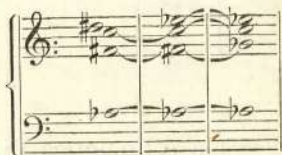
Esempio. — Accordi di settima diminuita sulla sensibile tonale del modo minore. — Risoluzione alla tonica.

Accordo di settima di sensibile con alterazione discendente della settima sulla sensibile tonale del modo maggiore. — Risoluzione alla tonica.

Primo rivolto dell'accordo di 7ª di 2ª specie sul 2º grado del modo maggiore con alterazione ascendente del fondamentale e della terza. — Risoluzione alla dominante con $\frac{6}{4}$.

II e III.

Il secondo rivolto di queste due armonie che è, come accennammo, l'aspetto sotto il quale vengono di consueto impiegate, presenta per l'uno la forma d'un accordo di 6ª aumentata con 5ª maggiore, per l'altro quello di 6ª aumentata con 4ª aumentata, praticati, quello sul 6º grado del modo minore, questo sul 6º grado del modo maggiore, discendenti rispettivamente alla dominante con 4ª e 6ª che mutano in 3ª e 5ª, per risolvere poi alla tonica.

Ora, poichè la 4ª aumentata e la 5ª maggiore sono isofone, è chiaro che questi due accordi sono isofoni; per di più ciascuno di essi, per mezzo della trasformazione enarmonica, corrisponde di fatto ad un accordo di settima di dominante, come si scorge dall'esempio seguente:

D'onde l'accordo di 6ª aumentata con 5ª maggiore, quello di 6ª aumentata con 4ª aumentata, e quello di 7ª di dominante sono isofoni. Essi hanno però tendenze risolutive differenti; il 1º alla dominante con 4ª e 6ª d'un tono minore, il 2º alla dominante con 4ª e 6ª d'un tono maggiore, il 3º

alla tonica d'un tono maggiore o minore. Così uno stesso accordo (sostanzialmente) può avere 4 risoluzioni tonalmente diverse, secondo il punto di vista da cui viene considerato.

Esempio. — Accordo di 6^a aumentata con 5^a maggiore. — Risoluzione alla dominante del modo minore.

La stessa armonia sotto la forma d'accordo di 6^a aumentata con 4^a aumentata. — Risoluzione alla dominante del modo maggiore.

La stessa armonia sotto forma di 7^a di dominante, risoluzione alla tonica (Modo maggiore e Modo minore).

CAPITOLO V.

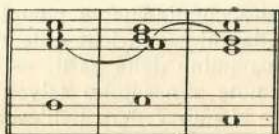
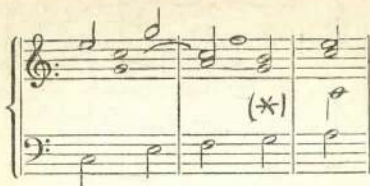
Forme speciali di successione armonica.

I. *Gli accordi di settima nelle cadenze.*

1. *Accordo di settima di dominante.* — Questo accordo è largamente impiegato nelle cadenze.

Diretto o fondamentale sostituisce l'accordo di dominante nella cadenza autentica, mista e evitata.

Cadenza autentica

Cadenza mista

Cadenza evitata

Nei rivolti s'impiega anche più spesso nella cadenza coperta e nella transitoria.

2. *Accordi di settima di seconda e terza specie.* — Nella cadenza questi accordi, fondamentali o, più specialmente, in primo rivolto, precedono l'accordo della dominante formando cadenza mista.

(*) Nella cadenza evitata l'accordo di settima di dominante si pratica comunemente completo, perchè la soppressione della quinta, anzichè utile, riesce piuttosto d'impaccio al cammino delle parti. — Tuttavia certe disposizioni di note consentono talvolta questa soppressione, come si può vedere nell'esempio.

Modo maggiore

Fondamentale — 1° rivolto

Modo minore

Fondamentale — 1° rivolto

Accordi di settima di sensibile e di settima diminuita. — Sono impiegati nella cadenza coperta e transitoria, tanto diretti che nei rivolti:

Accordo di 7ª di sensibile

Accordo di 7ª diminuita

Esercizio. — Costruire graficamente e suonare tutte le suesposte cadenze, nei diversi toni maggiori e minori.

II. *Gli accordi di settima nelle progressioni.*

3. Gli accordi di settima possono introdursi nelle progressioni seguenti:

Progressione in cui il basso sale di 4ª e scende di 3ª. La settima si prepara discendendo dall'ottava e si dà sulla nota che sale di 4ª; nella progressione monotonale ne vengono così differenti accordi di settima, nella politonale tutti gli accordi sono di settima di dominante.

Progressione monotonale

Progressione politonale

Derivate

Progressione in cui il basso scende di 3ª e sale di 4ª:

Derivata

Progressione in cui il basso sale di 4ª e scende di 5ª. Accordo di 7ª sulla prima nota del soggetto.

la stessa, con accordo di settima sulla seconda nota:

la stessa, con accordi di settima su tutte le note:

a) Seguito d'accordi di settima, con settima preparata dalla terza:

b) Seguito d'accordi di settima, il primo con settima preparata dalla terza, il secondo con settima discendente dall'ottava:

Introducendovi le relative alterazioni (V. pagina 142 e seg.), la progressione diventa modulante:

Esercizi. — Nelle progressioni costruite con accordi di tre suoni introdurre, dietro gli esempi dati, gli accordi di settima.

CAPITOLO ADDIZIONALE.

Esercitazioni pratiche sulla successione degli accordi di quattro suoni.

1. Anche con gli accordi di settima sono proponibili i soliti quesiti; quindi:

QUESITO I.

Dato il basso trovare le altre parti.

Questo presenta, come è noto, due casi distinti, secondo che il basso è numerato oppure senza numeri.

1º Caso: Il basso è numerato.

Circa la numerica degli accordi di settima è da notare:

l'accordo diretto di settima si segna nelle seguenti maniere:

$$\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix} \cdot \begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix} \cdot \begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix} \cdot 7;$$

il primo rivolto si segna $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ o $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$;

il secondo rivolto $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oppure $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$;

il terzo rivolto $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ o $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ o 2;

l'accordo di settima diminuita si segna con un 7 tagliato obliquamente da una linea.

Esercizi. — Armonizzare a quattro parti i bassi del Tacchinardi dal 18 al 48 inclusivo.

2. *2º Caso:* Il basso è senza numeri.

Alle forme armoniche che ci forniscono gli accordi di tre suoni (V. pag. 119) dobbiamo aggiungere quelle che ci dànno gli accordi di quattro suoni. Ora siccome ogni suono della tonalità ha un proprio accordo di settima, e poichè ognuno di tali accordi può assumere quattro aspetti, uno diretto e tre rivolti, ne verranno ventotto forme armoniche diverse, date dagli accordi di quattro suoni, che, aggiunte alle ventuna date dagli accordi di tre suoni, formano ben 49 combinazioni armoniche, di solo genere diatonico, di cui possiamo disporre.

Ogni grado della scala può essere quindi il basso fondamentale o continuo di sette armonie differenti: p. e., nella scala di *Do maggiore:*

3. Di tutte queste forme noi possiamo disporre per accompagnare diatonicamente un partimento. Per quanto riguarda l'uso degli accordi di 3 suoni abbiamo detto altrove (pag. 119 e seg.), nè qui oc-

corre ripeterci; per quanto riguarda l'uso di quelli di 4 suoni, è chiaro che non potranno essere impiegati se non dove è possibile la loro risoluzione, e, se richiesta dalla specie dell'accordo, la preparazione; quindi:

Accordi diretti. — Ogni suono del basso che sale di 4ª o scende di 5ª può portare un accordo diretto di settima, purchè se ne possa preparare la dissonanza (A). Si eccettua da questa condizione il caso che il basso sia la dominante, il cui accordo di settima può darsi, come è noto, senza preparazione (B).

Basso che sale di 4ª

Possono portare ancora accordo diretto di settima la sensibile, che sale alla tonica, e la dominante, che sale al 6° grado (C), (D).

Accordi in primo rivolto (armonia di 3ª, 5ª e 6ª). — Ogni suono del basso, che sale di grado, può accompagnarsi con 3ª, 5ª e 6ª, purchè se ne prepari la 5ª (dissonanza).

Si eccettuano da questa condizione:

1° Il caso che il basso sia la sensibile, il cui accordo, essendo il primo rivolto dell'accordo di 7ª di dominante, non richiede la preparazione;

2° Il caso che il basso sia il 2° grado del modo minore, la cui armonia di 3ª, 5ª e 6ª riesce il primo rivolto dell'accordo di 7ª diminuita, accordo che non richiede preparazione;

3° Il caso in cui il basso sia il 2° grado del modo maggiore, e la 5ª si trovi collocata nella parte estrema superiore, perchè l'armonia di 3ª, 5ª e 6ª viene ad essere il primo rivolto dell'accordo di 7ª di sensibile, posto in condizioni di esser usato senza la preparazione (V. pag. 161).

Accordi in secondo rivolto (armonia di 3ª, 4ª e 6ª). — L'impiego di queste armonie è limitatissimo; circa le condizioni d'uso delle medesime possiamo distinguerle in 4 gruppi:

a) Quelle che non richiedono alcuna preparazione; tali sono:

il 2° rivolto dell'accordo di 7ª diminuita (A);

il 2° rivolto dell'accordo di 7ª di sensibile, purchè la 3ª sia posta nella parte acuta (B).

b) Quelle che richiedono la preparazione della 4^a; tale è l'accordo di 7^a di dominante (1).

---

(1) È accettabile l'impiego di quest'armonia senza preparazione della quarta:

I. quando serve a condurre una modulazione (*A*);

II. quando vi è un suono comune fra i due accordi in successione (*B*).

In ogni caso è indispensabile che l'intervallo di quarta arrivi per moto contrario.

A B

In tutti gli altri casi, se non è possibile preparare la quarta, è meglio, nella scuola, sopprimerla e impiegare l'accordo incompleto.

cattivo corretto

c) Quelle che richiedono la preparazione della sola 3ª (dissonanza dell'accordo); tali sono:

il 2° rivolto dell'accordo di 7ª di terza specie sul 2° grado del modo minore (A);

il 2° rivolto dell'accordo di 7ª di sensibile, quando la 3ª non si trova nella parte estrema superiore (B).

d) Quelle che richiedono la doppia preparazione, della 3ª cioè e della 4ª; tali sono:

tutti gli accordi rimanenti in cui si trova l'intervallo di 4ª minore.

Nel 1° caso il basso è il 4° grado che scende al 3°, accompagnato questo con 3ª e 6ª.

Nel 2° caso il basso è il 2° grado che sale al 3°, accompagnato da 3ª e 6ª, o scende al 1° accomgnato da 3ª e 5ª.

Nel 3° caso il basso è il 6° grado del modo mi-

nore che scende al 5°, o il 4° del modo maggiore che scende al 3°, come nel 1° caso.

Nel 4° caso il basso può essere un grado o l'altro della scala, preparato, e in generale, discendente di grado.

Accordi in terzo rivolto (armonia di 2ª, 4ª e 6ª). — Ogni suono del basso che scende di grado può accompagnarsi con 2ª, 4ª e 6ª, purchè il basso sia preparato (A). Si eccettuano dalla condizione della preparazione:

1° il caso che il suono discendente sia il 4° grado d'ambo i modi (B);

2° il caso che il suono discendente sia il 6° grado del modo minore (C).

Nel primo caso si tratta del 3° rivolto d'un accordo di 7ª di dominante, nel secondo del 3° rivolto d'un accordo di 7ª diminuita, che non richiedono, come è noto, preparazione.

4. In base a queste regole si possono introdurre gli accordi di settima nella successione diatonica.

Prendiamo come esempio la scala diatonica di ambo i modi, armonizzata a pag. 84 con soli accordi di tre suoni, e introduciamovi gli accordi di settima dove è possibile. — Cominciamo dall'accordo di settima di dominante. I rivolti di quest'accordo si trovano: il primo sul 7° grado ascendente alla tonica, il secondo sul 2° grado ascendente al 3° o discendente al 1°; il terzo sul 4° grado discendente al 3°. Sostituendo queste nuove forme a quelle che trovammo su tali gradi, desumendole dagli accordi di 3 suoni, la scala diatonica risulterà così modificata:

Degli accordi di settima di 2ª specie è impiegabile, con buon effetto, il primo rivolto di quello del 2º grado nel modo maggiore, che ha per basso sensibile il 4º grado ascendente al 5º. Nel modo minore si potrebbe impiegare il fondamentale di quello sul 4º grado ascendente al 5º, se gli errori che ne seguono (V. pag. 162) non facessero ostacolo.

L'accordo di settima di 3ª specie, come settima di sensibile, potrebbe impiegarsi nel modo maggiore, con difficoltà e poco effetto però, dove fu sostituito l'accordo di settima di dominante.

Come settima di 3ª specie è impiegabile nel modo minore il primo rivolto sul 4º grado ascendente al 5º.

Degli accordi di settima di 4ª specie è impiegabile, ma con effetto duro, il fondamentale di

quello sul 4° grado del modo maggiore con risoluzione alla dominante, sul qual grado abbiamo già sostituito, assai più felicemente, l'accordo di settima di 2ª specie.

Degli accordi diatonici alterati, quello di settima diminuita potrebbe, come l'accordo di settima di sensibile nel modo maggiore, sostituirsi nel modo minore, in parte, dove fu impiegato l'accordo di settima di dominante.

Per cui, oltre le sostituzioni dell'accordo di settima di dominante, le migliori sono: il 1° rivolto della settima di 2ª specie sul 2° grado del modo maggiore, e il 1° rivolto della settima di 3ª specie sul 2° grado del modo minore, i cui bassi sensibili rispettivi sono la quarta del tono ascendente alla dominante. Così le due scale sopra accennate riescirebbero armonizzate come segue:

5. Nella pratica però, a questo modo d'armonizzare le scale è preferito, per lunga consuetudine, un altro, sebbene difettoso, conosciuto col titolo di *regola dell'ottava.*

Regola dell'ottava.

Modo maggiore.

I. La tonica si accompagna con 3ª maggiore e 5ª maggiore.

II. Il secondo grado, tanto ascendente al terzo che discendente al primo, con 3ª minore, 4ª minore e 6ª maggiore.

III. Il terzo grado, tanto ascendente al quarto che discendente al secondo, con 3ª minore e 6ª minore.

IV. Il quarto grado ascendente al quinto con 3ª maggiore, 5ª maggiore e 6ª maggiore. — Discendente al terzo con 2ª maggiore, 4ª maggiore e 6ª maggiore.

V. Il quinto grado, tanto ascendente al sesto che che discendente al quarto, con 3ª maggiore e 5ª maggiore.

VI. Il sesto grado ascendente al settimo con 3ª minore e 6ª minore. — Discendente al quinto con 3ª minore, 4ª minore e 6ª maggiore.

VII. Il settimo grado ascendente all'ottavo con 3ª minore, 5ª minore e 6ª minore. — Discendente al sesto con 3ª minore e 6ª minore.

Modo minore.

I. La tonica si accompagna con 3ª minore e 5ª maggiore.

II. Il secondo grado, tanto ascendente al terzo che discendente alla tonica, con 3ª minore, 4ª minore e 6ª maggiore.

III. Il terzo grado, tanto ascendente al quarto che discendente al secondo, con 3ª maggiore e 6ª maggiore.

IV. Il quarto grado ascendente al quinto con 3ª minore, 5ª maggiore e 6ª maggiore. — Discendente al terzo con 2ª maggiore, 4ª maggiore e 6ª maggiore.

V. Il quinto grado, tanto ascendente al sesto che discendente al quarto, con 3ª maggiore e 5ª maggiore.

VI. Il sesto grado ascendente al settimo con

3ª minore e 6ª minore. — Discendente al quinto con 3ª maggiore, 4ª maggiore e 6ª aumentata.

VII. Il settimo grado ascendente alla tonica con 3ª minore, 5ª minore e 6ª minore. — Discendente al sesto con 3ª maggiore e 6ª maggiore.

N. B. — Quest'accompagnamento suppone l'impiego della scala mista, alterata cioè sul 6° e 7° grado nel salire (scala melodica) e senza alterazioni nel discendere (scala naturale).

6. *Analisi degli accordi della scala accompagnata secondo la Regola dell'ottava.*

Modo maggiore. — *Scala ascendente.*

Il basso fondamentale dell'esempio ci dimostra che nella scala maggiore ascendente:

l'armonia della tonica è l'accordo maggiore, diretto o fondamentale;

della seconda è l'accordo di settima di dominante nel secondo rivolto;

della terza è l'accordo maggiore della tonica nel primo rivolto, armonia che forma la rego-

lare risoluzione dell'accordo dissonante precedente (V. pag. 152);

della quarta è l'accordo di settima di seconda specie sul 2° grado nel primo rivolto. La dissonanza, che è la quinta del basso sensibile, riesce preparata per prolungazione dalla tonica nell'accordo antecedente (V. pag. 156);

della quinta è l'accordo maggiore della dominante che forma la risoluzione del precedente accordo dissonante (V. pag. 156);

della sesta è l'accordo maggiore del 4° grado nel primo rivolto;

della settima è l'accordo di settima di dominante nel primo rivolto;

dell'ottava è l'accordo maggiore diretto della tonica, su cui risolve regolarmente l'accordo dissonante che precede.

Scala discendente.

Dal basso fondamentale ricaviamo che:

L'armonia dell'ottava è l'accordo maggiore della tonica, fondamentale;

della settima è l'accordo maggiore della dominante nel primo rivolto;

della sesta è l'accordo di settima di dominante, appartenente al tono della quinta, nel secondo rivolto;

della quinta è l'accordo maggiore diretto della dominante, risoluzione dell'armonia dissonante precedente. Così discendendo dal 6° al 5° grado si opera una modulazione al tono della dominante;

della quarta è l'accordo di settima di dominante, appartenente al tono iniziale, nel terzo rivolto;

della terza è l'accordo maggiore della tonica in primo rivolto, normale risoluzione dell'armonia dissonante antecedente. Così discendendo dal 4° al 3° grado si ristabilisce la tonalità iniziale;

della seconda è l'accordo di settima di dominante nel secondo rivolto;

della prima è l'accordo maggiore diretto della tonica, regolare risoluzione dell'armonia dissonante antecedente, e conclusione del periodo.

MODO MINORE. — *Scala ascendente.*

Il basso fondamentale ci rivela l'impiego dei seguenti accordi:

I grado. L'accordo minore della tonica fondamentale.

II. L'accordo di settima di dominante nel secondo rivolto.

III. L'accordo minore della tonica nel primo rivolto, risoluzione del precedente.

IV. L'accordo di settima di 3ª specie sul 2º grado nel primo rivolto.

V. L'accordo maggiore della dominante fondamentale, risoluzione del precedente.

VI. L'accordo maggiore del 4º grado nel primo rivolto ([1]).

VII. L'accordo di settima di dominante nel primo rivolto.

VIII. Come il primo, risoluzione del precedente.

Scala discendente.

([1]) Quest'accordo, proprio esclusivamente del modo maggiore, distrugge il senso della modalità; ciò che

Il basso fondamentale ci rivela l'impiego dei seguenti accordi:

VIII grado. L'accordo minore della tonica diretto.

VII. L'accordo minore della dominante nel primo rivolto.

VI. L'accordo di 6ª aumentata con 4ª maggiore, ossia il secondo rivolto dell'accordo di 7ª di terza specie sul 2° grado con alterazione ascendente della terza (V. pag. 179).

V. L'accordo maggiore della dominante diretto, risoluzione dell'armonia dissonante precedente.

IV. L'accordo di 7ª di dominante nel terzo rivolto.

III. L'accordo minore della tonica nel primo rivolto, risoluzione dell'antecedente.

II. L'accordo di 7ª di dominante nel secondo rivolto.

I. L'accordo minore della tonica diretto, risoluzione dell'armonia precedente e conclusione del periodo.

Riepilogando:

Nell'accompagnamento della *scala maggiore*, se-

---

prova ancora l'incoerenza della scala minore melodica. Il PICCHIANTI nel suo ottimo libro « *La Scienza dell'armonia e le regole dell'accompagnamento* » adotta nel salire la scala armonica, di modo che l'accompagnamento del 6° grado riesce composto di 3ª maggiore e 6ª maggiore, primo rivolto dell'accordo minore del IV grado, così la scala conserva il carattere modale.

condo la regola dell'ottava, vengono impiegate 3 specie d'accordi essenzialmente diverse:

I. L'accordo maggiore:
della tonica (diretto e nel 1° rivolto);
del 4° grado (1° rivolto);
della dominante (diretto e 1° rivolto).

II. L'accordo di 7ª di dominante:
del tono nel 1°, 2° e 3° rivolto;
del tono della 5ª nel 2° rivolto.

III. L'accordo di 7ª di seconda specie sul 2° grado, nel 1° rivolto.

Nell'accompagnamento della *scala minore* vengono impiegate 5 specie d'accordi:

I. L'accordo minore:
della tonica (diretto e 1° rivolto);
del 4° grado (1° rivolto, impiegando però nel salire la scala armonica);
della dominante (1° rivolto, impiegando nel discendere la scala naturale).

II. L'accordo maggiore:
della dominante (diretto e, nella scala armonica discendente, anche in 1° rivolto);
del 4° grado (in 1° rivolto, nella scala melodica ascendente).

III. L'accordo di 7ª di dominante, nel 1°, 2° e 3° rivolto;

IV. L'accordo di 7ª di terza specie, nel 1° rivolto;

V. L'accordo di 6ª aumentata con 4ª maggiore.

Osservazioni. — 1. Dall'analisi degli accordi della scala, armonizzata secondo la regola dell'ottava, abbiamo rilevato che l'armonia del 6° grado discen-

dente opera, nel modo maggiore, una modulazione transitoria al tono della quinta. Difetto questo notevole in « un accompagnamento attribuito alla più « pura espressione della tonalità, cioè alla scala « diatonica » [1]. Tanto a spiegazione di ciò che abbiamo detto, nella chiusa dell'antecedente paragrafo, circa questa forma d'accompagnamento della scala.

2. Nel disporre gli accordi a 4 parti bisogna far attenzione, nel passaggio dal 6° al 7° grado ascendente, di non incappare nelle quinte fra le parti.

Modo maggiore Modo minore

Per evitarle si può, nel modo maggiore, raddoppiare la 3ª nell'accordo del 5° grado, e quindi il basso nell'accordo successivo; es. A, oppure raddoppiare la 3ª anzichè la 6ª nell'accordo del 6° grado; es. B. Nel modo minore il primo espediente darebbe luogo ad un salto di 2ª aumentata, quindi non è consigliabile.

---

[1] G. Tacchinardi, *Metodo per lo studio dell'armonia*, pag. 284.

A Modo maggiore B

Giova però avvertire che tali quinte della scala, perchè appena sensibili essendo nascoste nelle parti di mezzo dell'armonia, furono sempre *tollerate*, per ciò qualche autore elevò a precetto che sono permesse due 5[e] maggiori per moto retto, fra le parti intermedie, quando il basso sale di grado (1).

7. Secondo la posizione in cui si trova disposto l'accordo della tonica la scala si dice armonizzata in 1[a], 2[a] e 3[a] posizione. Il che non significa già che tutti gli accordi si trovino nella posizione del primo, chè ne verrebbero allora quinte e ottave di seguito; bensì ch'essi sono disposti in modo che ogni qual volta si riproduca l'accordo della tonica, diretto o rivolto, si trovi in quella stessa posizione.

8. Diamo, come esempio, le scale di *Do maggiore* e di *La minore,* disposte nelle tre differenti posizioni. Con la scorta di questo modello si possono armonizzare tutte le altre scale che si studieranno poscia diligentemente al pianoforte.

---

(1) U. Bandini, *Scuola d'armonia, contrappunto e composizione*. Libro 1°, *Armonia*, pag. 19.

Nel caso però la giustificazione stà nel suono comune fra l'accordo del 6° e quello del 7° grado, il quale, rimanendo legato, copre l'effetto della successione scorretta.

Scala di Do maggiore

3ª Posiz.

2ª Posiz

1ª Posiz

Scala di La minore
3ª. Posiz.
2ª. Posiz.
1ª. Posiz.

9. La *regola dell'ottava* è la base della vecchia Scuola pratica italiana d'accompagnamento. Secondo questa, si possono armonizzare convenientemente tutti quei brani di bassi senza numeri che, procedendo per gradi congiunti, sono considerabili come frammenti di scale.

Questa regola è però soggetta a qualche eccezione:

I. Il quarto grado, pur ascendendo al quinto, non si accompagna con 3ª, 5ª e 6ª, quando l'accordo precedente non permette la preparazione della dissonanza.

II. Lo stesso quarto grado, discendente al terzo, si accompagna con 3ª e 5ª anzichè con 2ª, 4ª e 6ª:

quando l'armonia che lo precede ha per basso fondamentale l'accordo della tonica:

FENAROLI.

quando è preceduto dall'accordo fondamentale del sesto grado:

quando inizia il periodo discendente per gradi congiunti:

III. Il sesto grado del modo maggiore, che scende al quinto per subito poi risalire, si accompagna con 3ª e 6ª minore anzichè con 3ª minore, 4ª minore e 6ª maggiore accidentale, come porta la regola dell'ottava, e ciò per evitare l'incongrua modulazione che ne verrebbe.

Queste sono le eccezioni necessarie alla regola dell'ottava. Accenneremo ora a diverse sostituzioni libere alle armonie da quella stabilite:

I. Il quarto, quinto e sesto grado che si succedono, ascendendo o discendendo, si possono accompagnare rispettivamente con 3ª e 5ª o, se pos-

sibile, 3ª, 5ª e 6ª — 4ª e 6ª [1] — 3ª e 6ª. — Se poi la 4ª continuasse la discesa alla 3ª, si potrebbe accompagnarla con 2ª, 4ª e 6ª, a regola di scala:

II. Il quinto grado che sale al sesto, accompagnato dall'accordo fondamentale, si può armonizzare con 3ª, 5ª e 7ª:

[1] Da questo nacque l'antica disputa se la quinta ascendente alla 6ª si debba accompagnare con 4ª e 6ª o con 3ª e 5ª, che ai tempi di Fenaroli non era ancora, come avverte il suo illustratore Imbimbo, sinodalmente decisa.

III. La 6ª del modo minore che scende sulla 5ª si può accompagnare con 3ª e 6ª maggiore (¹), anzichè 3ª, 4ª e 6ª aumentata, per conservare il carattere modale:

IV. La 6ª del modo maggiore che sale alla 7ª si può talvolta accompagnare con 3ª, 5ª e 6ª, anzichè con 3ª e 6ª; ne risulta così il primo rivolto dell'accordo di 7ª di quarta specie, sul quarto grado. — Perchè quest'accompagnamento si possa impiegare, è necessario che l'accordo antecedente renda possibile la preparazione della 7ª:

(¹) Questa regola si desume dal trovarsi tal grado, dagli antichi, accompagnato nel modo seguente:

V. Il quarto grado che sale al quinto si può accompagnare con 3ª, 5ª e 7ª, anzichè 3ª, 5ª e 6ª. Di quest'accordo abbiamo ragionato ampiamente a pagina 159 e 169, e vi rimandiamo il lettore.

VI. La sensibile tonale del modo minore, invece di 3ª, 5ª e 6ª, può portare l'accordo di 7ª diminuita; quella del modo maggiore l'accordo di 7ª di sensibile:

VII. Il terzo grado ascendente al quarto è talvolta, secondo la scuola napoletana, accompagnato con 3ª, 5ª e 6ª, con modulazione al tono della 4ª, chè nel caso porta 3ª e 5ª. — Similmente il sesto grado ascendente al settimo s'accompagna con 3ª, 4ª e 6ª maggiore, ciò che fa l'effetto della partizione dei due tetracordi della scala, armonizzati nello stesso modo:

VIII. La stessa scuola armonizza talora la scala discendente con 3ª e 6ª dalla 7ª alla 2ª del tono inclusivamente (A), o dalla 7ª alla 3ª (B):

Lo stesso accompagnamento vien dato anche alla scala ascendente.

IX. Nell'accordo del quarto grado discendente talvolta si sostituisce alla 2ª maggiore la 3ª minore:

Però con miglior effetto nel modo minore.

X. Nella scala minore naturale discendente al settimo grado si dà talora 2^a, 4^a e 6^a anzichè 3^a e 6^a, ma tale accordo opera una modulazione punto piacevole:

XI. Alcune volte la 4^a del modo minore ascendente alla 5^a trovasi accompagnata da 3^a minore e 6^a minore. Tale armonia è il cosidetto accordo di sesta napoletana, di cui abbiamo trattato altrove (pag. 91).

Queste le regole d'accompagnamento relative al partimento di genere diatonico che muove per gradi congiunti. Altre forme troveremo in seguito, applicandovi le armonie nuove che studieremo.

Quanto agli altri moti del partimento è stabilito:

I. Quando il basso lega o sincopa scendendo di grado, la nota sincopata vuole il seguente accompagnamento: 3^a e 5^a e poi 2^a, 4^a e 6^a (A) — oppure 3^a e 6^a, e 2^a, 4^a e 6^a (B) — oppure, se vi è l'opportunità, prima 3^a e 5^a, poi 3^a e 6^a, e infine 2^a, 4^a e 6^a (C) — oppure, che è di buonissimo effetto, 3^a, 5^a e 6^a, e poi 2^a, 4^a e 6^a, trattando la 5^a, che è la dissonanza dell'accordo, come dissonanza di passaggio (7^a discendente dall' 8^a) — (D):

A B

C D

II. Quando il partimento muove per gradi disgiunti, ciascun grado si accompagna con 3ª e 5ª, a meno che i suoni procedenti per salto non appartengano ad uno stesso accordo, nel qual caso questo solo accordo vale per accompagnarli tutti; p. es.:

Accordi spezzati o arpeggi.

PICCHIANTI.

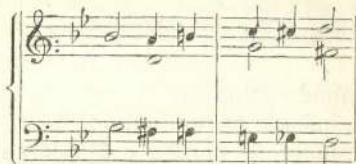
La scuola napoletana eccettua da questa regola il terzo ed il settimo grado, che, pur movendosi per salto, debbono sempre accompagnarsi con 3ª e 6ª, e il sesto grado, quando è preceduto e seguito da un accordo il cui basso fondamentale sia la tonica, nel qual caso va accompagnata con 3ª e 6ª, ancorchè si muova per salto. Il Fenaroli poi usa accompagnare il sesto grado con 3ª e 6ª, talvolta anche quando passa per salto di 4ª ascendente ad un accordo fondamentale.

III. Quando il basso procede per 4ª ascendente o 5ª discendente, si può accompagnare, se ne è possibile la preparazione, col rispettivo accordo di 3ª, 5ª e 7ª. Così il secondo grado, che va di salto alla dominante, si accompagna coll'accordo di 7ª di seconda o terza specie, secondo che il modo è maggiore o minore:

FENAROLI.

10. Determinati gli accompagnamenti che spettano al partimento di genere diatonico, fermiamoci a quelli che si riferiscono ai bassi di genere cromatico.

Le alterazioni cromatiche più comuni nei partimenti sono quelle del 4°, 6° e 7° grado.

L'alterazione del 6° e 7° grado dà luogo ad una successione cromatica discendente dall'8° al quinto grado che, secondo la scuola napoletana, si armonizza come segue:

L'alterazione della 4ª può aver luogo ascendendo alla 5ª o discendendo dalla medesima.

Nel primo caso bisogna distinguere:

a) Se il quinto grado è accompagnato con 3ª e 5ª;

b) Se il quinto grado è accompagnato con 4ª e 6ª.

Nella prima ipotesi, la 4ª alterata può avere questi accompagnamenti:

Pel modo maggiore:

I. 3ª minore, 5ª minore, 6ª minore;
II. 3ª minore, 5ª minore, 7ª minore;
III. 3ª minore, 5ª minore, 7ª diminuita;
IV. 3ª diminuita, 5ª minore e 6ª minore.

I due primi però riescono più spontanei, e sono quelli raccomandati dalla scuola di Napoli.

Pel modo minore:

I. 5ª minore e 7ª diminuita;

II. 3ª minore, 5ª minore e 6ª minore;

III. 3ª diminuita, 5ª minore e 6ª minore.

Nella seconda ipotesi si accompagna abitualmente, nel modo maggiore, con 3ª minore, 5ª minore e 6ª maggiore, e si può accompagnare nel modo minore con 3ª diminuita, 5ª minore e 7ª diminuita. Ora, siccome il primo di questi accordi è isofono coll'armonia di 7ª diminuita, ne venne la regola, inesatta però, che la 4ª del modo maggiore, che sale cromaticamente alla 5ª armonizzata con 4ª e 6ª, si accompagna coll'accordo di 7ª diminuita.

Nel secondo caso (4ª alterata discendente dalla 5ª) si accompagna in ambo i modi con 3ª minore e 5ª minore; nel modo minore vi si può aggiungere anche la 7ª diminuita.

11. Per quanto riguarda la modulazione espressa nel partimento abbiamo detto altrove che si compie ordinariamente per movimento di 2ª minore ascendente o discendente. Nel primo caso si ha un passaggio dalla sensibile tonale alla tonica, nel secondo dal 4° al 3° grado di modo maggiore, o dal 6° al 5° di modo minore.

D'onde le regole:

I. Ogni nota che salga cromaticamente per semitono, e segni un tempo della misura, si considera una nuova sensibile tonale, e si accompagna con 3ª minore, 5ª minore e 6ª minore, o, più raramente, con accordo di 7ª (di sensibile nel modo maggiore e diminuita nel modo minore).

II. Le note che scendono cromaticamente per semitono possono essere, o quarte di modo maggiore che scendono alla 3ª, o seste di modo minore che scendono alla 5ª. Nel primo caso si accompagnano ordinariamente con 2ª, 4ª e 6ª (es. A), nel secondo con 3ª, 4ª e 6ª aumentata (es. B), come prescrive la regola dell'ottava.

Una modulazione comunissima si può fare ancora nel partimento col 6° grado discendente del modo maggiore, che è, come si sa, la modulazione della scala accompagnata secondo la regola dell'ottava:

12. Finora abbiamo supposto che ogni nota del basso cui devesi accompagnare, concorra integralmente alla costituzione degli accordi, dal complesso

dei quali risulta la successione armonica. E questo infatti può darsi, ma non sempre avviene. Anzi sono comunissime nel partimento le note di passaggio (V. pag. 28).

La distinzione in note reali e di passaggio ha un valore relativo, potendosi spesso uno stesso suono considerare in entrambi i modi; il movimento è di somma importanza in proposito, così in tempo allegro possono *passare* molte note, che, eseguite in un lento, non *passerebbero* assolutamente. Informi l'esempio seguente:

FENAROLI.

13. A completare la trattazione dell'accompagnamento aggiungiamo le seguenti norme:

I. Nel corso d'un partimento si può cambiare di posizione:

a) durante la permanenza sopra un accordo;

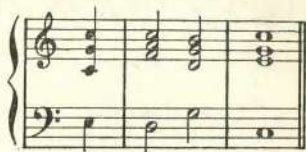
b) dopo una cadenza perfetta;

c) dopo una mezza cadenza, una pausa, e qualunque sospensione o interruzione.

II. Il cambiamento degli accordi succede per lo più sui tempi forti della misura, e specialmente sul primo.

III. Per esattezza di comporre si richiede che la legatura si debba far sempre o tra due note di ugual valore, o quando la maggiore precede la

minore. Quindi, negli accordi dissonanti, se non è possibile avere una preparazione di valore almeno uguale a quello della dissonanza, si deve ripetere la nota senza far legatura.

Esempio:

IV. Se un disegno melodico si riproduce simmetricamente, si deve conservare la simmetria anche nell'accompagnamento.

Esempio:

V. Quando il basso comincia con una pausa si dà su questa l'accordo che spetta alla nota immediatamente successiva.

VI. Si faccia precedere al lavoro d'accompagnamento l'analisi della forma del basso dato.

Diamo un esempio: Si abbia da accompagnare il seguente partimento:

Come si vede, dai segni apposti, il partimento contiene 3 temi A, B, C.

Il tema A, che è il più importante, inizia e chiude la composizione, il B è un episodio di sviluppo, il C è una coda che serve a condurre la modulazione. Il tema A viene esposto dapprincipio nel tono principale (battute 1, 2, 3, 4, 5, 6) e poi nel tono della dominante[1] (battute 8, 9, 10, 11, 12, 13);

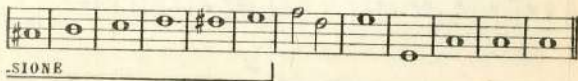
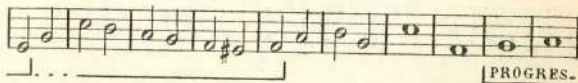
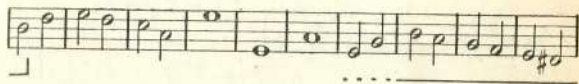
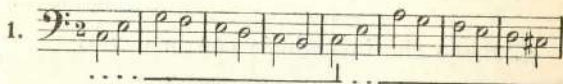
---

[1] La modulazione alla dominante è la più comune nei partimenti in modo maggiore. — In quelli di modo minore la modulazione ordinaria è al relativo maggiore.

la modulazione è condotta dal tema C, frammento di scala discendente. Il tema B, a doppio inciso, attacca nel tono della quinta (battute 13, 14, 15, 16, 17) e si ripete poscia nel tono principale (battute 19, 20, 21, 22). Anche qui la modulazione è condotta dal tema C, nella stessa maniera del caso precedente.

Partimenti.

1. Regole speciali: Cadenze (doppia, evitata, plagale transitoria), modulazioni, progressioni.

Disposizione pianistica.

SAVARD (*Etudes*).

2. Regole speciali: Accordi spezzati, disegni simmetrici, modulazioni per sensibili tonali.

Disposizione istrumentale.

PICCHIANTI.

3. Basso che incomincia con la pausa.

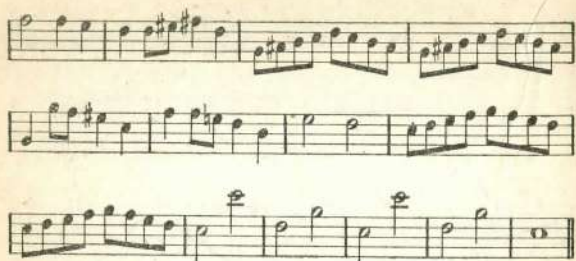
Disposizione istrumentale.

3.

FENAROLI.

4. Regole speciali: Note di passaggio, accompagnamento del secondo grado che va di salto alla dominante. Pag. 236 III.

Disposizione pianistica.

(*) L'accordo di settima di dominante, che viene a formarsi sull'ultimo quarto, ha una risoluzione eccezionale, in cui il basso sale di semitono modulando a *la* minore.

PICCHIANTI.

5. Regole speciali: Accompagnamento del quarto grado discendente. Accompagnamento del quarto grado alterato nel modo maggiore. Pag. 228-237.

Disposizione vocale.

5.

6. Regole speciali: Accordo alterato (sesta napoletana) sul quarto grado ascendente del modo minore. Pag. 234.

Disposizione istrumentale.

6.

7. Regole speciali: Modulazione per note discendenti di semitono. Pag. 239.

Disposizione pianistica.

8. Regole speciali: Accompagnamento del sesto grado ascendente. Pag. 231.

Disposizione istrumentale.

8.

9. Regole speciali: Accompagnamento del basso legato [1]. Pag. 234.

---

[1] Quando il basso lega e scende di grado per poi risalire il partimento resta in tono, e sulla nota legata risulta un accordo di settima di 2ª o 3ª specie, secondo che il modo è maggiore o minore. Quando il basso lega, e continua a scendere di grado, il partimento modula, e sulla nota legata risulta un accordo di settima di dominante. In altre parole nel primo caso il basso legato rimane sempre tonica, nel 2° diventa quarto grado discendente del tono della dominante.

10. Regole speciali: Alterazioni discendenti. Pagina 236 e seg.

Esercizio di riepilogo.

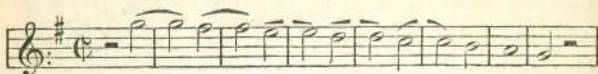
QUESITO II.

14. Circa l'impiego degli accordi di settima sotto il canto dato è da notare in generale:

Una nota del canto, preparata e discendente di grado, può ritenersi la settima d'un accordo.

(*) L'accordo di 7ª di 2ª specie, che risulta sulla tonica (*do*), muta, nel secondo tempo della misura in 7ª di terza specie sul fondamentale apparente *Si*. — Quest'accordo essendo comune alle due tonalità di *do* maggiore e *la* minore, conduce la modulazione a questo tono; modulazione che si effettua nella battura seguente.

Esempio:

Quindi una successione discendente di seconda legata o sincopata, come, p. es., la seguente:

può considerarsi la parte superiore d'una progressione, il cui basso fondamentale sale di quarta o scende di quinta:

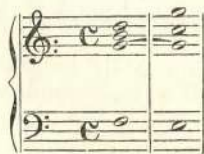
Quanto ai singoli accordi di settima, i più usati nella successione armonica sono, come è noto, quello di 1ª, 2ª e 3ª specie, cioè l'accordo di settima di dominante e quelli del 2º grado.

L'accordo di settima di dominante si può dare:

Sotto il 2º grado:

a) quando sale al terzo; l'accordo s'impiega

diretto o in primo rivolto, meno felicemente nel terzo rivolto:

b) quando sale al quinto; l'accordo s'impiega di preferenza nel terzo rivolto:

c) quando scende al primo; l'accordo s'impiega diretto e nel primo e terzo rivolto:

Sotto il 4° grado discendente al 3°, nel qual caso l'accordo s'impiega diretto e nel primo e secondo rivolto:

Sotto la dominante tenuta o ripetuta; l'accordo può adoperarsi in qualunque forma:

Sotto il 7° grado ascendente alla tonica; l'accordo può essere diretto, secondo e terzo rivolto:

L'accordo di settima del 2° grado si può dare:

Sotto la tonica preparata e discendente di grado. L'accordo può darsi nella forma diretta, nel primo e secondo rivolto:

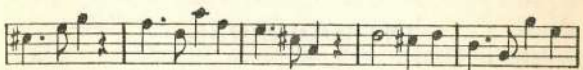
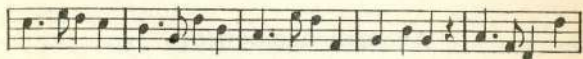
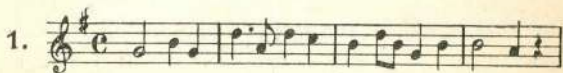
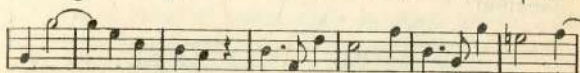
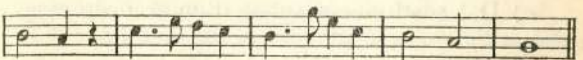
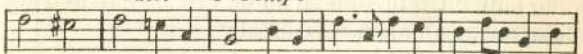
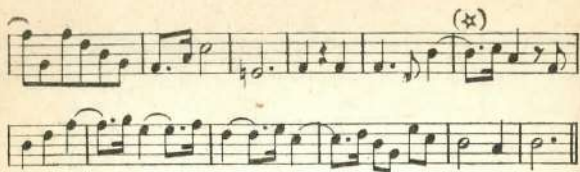
Sotto il 4° grado tenuto; l'accordo può darsi nella forma diretta, nel secondo e terzo rivolto:

Sotto il 2° grado tenuto, l'accordo può essere in primo, secondo e terzo rivolto:

Colla scorta di queste regole introduciamo, a mo' d'esempio, nella successione sul tema dato per gli accordi di tre suoni (pag. 130) gli accordi di settima:

e con alterazioni cromatiche

Esercizi.

Introdurre gli accordi di settima nei canti dati per gli accordi di tre suoni. Armonizzare poscia i seguenti:

SAVARD.

PARTE II

Accordi accidentali.

INTRODUZIONE.

Le combinazioni armoniche accidentali provengono dall'introduzione di suoni estranei nelle combinazioni armoniche essenziali.

Quest'artificio deriva:

a) Dal sostituire a suoni d'un accordo essen-

(*) Fra la dissonanza e la nota di risoluzione si può, per eleganza di canto, intercalare qualche nota dell'accordo. — Quindi il passo segnato, e i simili successivi, devono considerarsi come se le note di semicrome fossero uguali alle note puntate.

Esempio:

ziale suoni che naturalmente non gli appartengono (sostituzione in senso lato);

b) Dal tenere costantemente immobile qualche parte nella successione di più accordi diversi (Pedali).

La sostituzione in senso lato presenta tre casi distinti, secondo che si sostituiscono a suoni d'un accordo altri suoni, i quali:

a) appartengono all'accordo precedente immediato;

b) appartengono all'accordo susseguente immediato;

c) non appartengono nè all'uno nè all'altro di questi accordi.

Nel primo caso si tratta di note che prolungando il loro valore *ritardano* il movimento loro naturale *(ritardi)*.

Nel secondo di note che contraendo il loro valore *anticipano* il loro naturale movimento *(anticipazioni)*.

Nel terzo di note che semplicemente si *sostituiscono* ad altre note, senza prolungazione o contrazione di valore *(sostituzioni)*.

Le combinazioni armoniche accidentali si dividono quindi in due gruppi:

Il primo comprende i ritardi, le sostituzioni in senso stretto [1] e le anticipazioni.

Il secondo comprende i pedali.

---

[1] Gli accordi di sostituzione in senso stretto comprendono i cosidetti accordi di nona della dominante e i loro derivati, cioè l'accordo di 7ª di sensibile e l'ac-

SEZIONE I

Dei ritardi.

CAPITOLO I.

I ritardi in generale.

1. I *ritardi* sono suoni estranei ad un accordo, che derivano dalla prolungazione di suoni appartenenti all'accordo precedente. Così, p. e., il *do* del soprano, nell'accordo B, è un ritardo: infatti è nota estranea all'accordo stesso, e proviene dalla prolungazione del *do,* nota che appartiene al precedente accordo (A).

---

cordo di 7ª diminuita. I primi sono accordi di 5 suoni, ossia, nella forma diretta, sovrapposizioni di 4 terze alla dominante d'ambo i modi; gli altri accordi di 4 suoni, ossia, nella forma diretta, sovrapposizioni di 3 terze alle sensibili d'ambo i modi. — Per maggior chiarezza, dato il carattere del presente Manuale, parleremo di questi accordi nella trattazione dei ritardi.

Il movimento naturale della parte che ritarda dev'essere per grado congiunto, ascendente o discendente, ma più spesso nella seconda che nella prima direzione.

Il ritardo può essere semplice, doppio, triplo, ecc. secondo il numero dei suoni ritardati.

2. Il ritardo è, in senso lato, sempre dissonante, perchè è sospensione *momentanea* del movimento d'una parte. Di fatto però può entrare in consonanza coi suoni componenti l'accordo, oppure può dare origine a vere dissonanze, l'introduzione delle quali è *regolare* perchè, risultando il ritardo dalla *prolungazione*, riescono sempre *preparate*, e riprendendo la parte il suo moto naturale, momentaneamente sospeso, riescono sempre *risolte*.

3. L'impiego del ritardo, per quanto si è detto finora, suppone:

1° La preparazione;
2° L'esecuzione (percussione);
3° La risoluzione.

La preparazione si fa, d'ordinario, nel tempo debole della battuta; dicesi severa quando ha valore maggiore, o almeno uguale, al valore del ritardo.

La percussione si fa in tempo forte, o nella parte forte del tempo.

La risoluzione si può fare in tempo debole o in tempo forte indifferentemente. Di regola il ritardo risolve nell'accordo medesimo nel quale si trova (es. A), però può eccezionalmente risolvere anche nell'accordo seguente, purchè questo contenga la nota di risoluzione (es. B). — Nel primo caso bastano due accordi a praticare il ritardo, nel secondo sono indispensabili tre accordi.

4. Da tutto quanto fu esposto finora appare che i ritardi possono distinguersi:

1° Secondo il loro numero, in semplici e composti o simultanei;

2° Secondo la loro direzione, in ascendenti e discendenti;

3° Secondo la natura dei bicordi cui dànno origine, in consonanti e dissonanti;

4° Secondo la risoluzione, in ritardi a risoluzione naturale e ritardi a risoluzione eccezionale (ritardi a due accordi e ritardi a tre accordi).

5. Sui ritardi ascendenti poco è da trattenersi; la loro risoluzione si compie ordinariamente salendo di semitono; laonde hanno luogo di regola nella risoluzione della sensibile tonale e delle alterazioni cromatiche ascendenti.

Resta così spiegata la risoluzione anormale dell'accordo di 7ª di quarta specie sulla tonica del modo maggiore, di cui la nota a pag. 164.

Eliminati per tal modo i ritardi ascendenti, restano da esaminare i *discendenti,* che sono i più importanti.

6. Abbiamo distinto gli accordi secondo il carattere estrinseco più comune, in accordi di tre e accordi di quattro suoni; quelli rappresentabili

nella loro forma diretta dai numeri 1, 3, 5; questi dai numeri 1, 3, 5, 7. Ora, potendosi ritardare ciascuno dei suoni costitutivi d'un accordo, avremo i seguenti ritardi semplici:

a) Negli accordi di tre suoni:
I. Il ritardo del fondamentale;
II. Il ritardo della 3ª;
III. Il ritardo della 5ª;

b) Negli accordi di quattro suoni:
I. Il ritardo del fondamentale;
II. Il ritardo della 3ª;
III. Il ritardo della 5ª;
IV. Il ritardo della 7ª.

Il raddoppio del fondamentale all'8ª, che è sempre possibile nella disposizione degli accordi, ci può dare un'ultima specie di ritardo comune agli accordi di 3 e di 4 suoni, cioè:

Il ritardo dell'8ª.

I ritardi enumerati sono praticabili, alle condizioni esposte nel paragrafo 3, in tutte le parti, nella forma fondamentale e nei rivolti, ad eccezione del ritardo dell'8ª che, com'è naturale, non può essere posto nel basso.

Quanto ai ritardi composti o simultanei, i più usitati sono:

a) Negli accordi di tre suoni:
I. Il ritardo della 3ª e dell'8ª;
II. Il ritardo della 3ª e della 5ª;

b) Negli accordi di quattro suoni:
I. Il ritardo della 3ª e dell'8ª;
II. Il ritardo della 5ª e dell'8ª;
III. Il ritardo della 3ª, della 5 e dell'8ª.

7. *Regole generali a tutti i ritardi discendenti.*

I. Il ritardo e la nota ritardata non devono trovarsi simultaneamente ad intervallo di 2ª (A) o di 7ª (B):

II. Il ritardo non annulla l'errore della successione di 5ᵉ e d'8ᵉ :

che equivalgono a

CAPITOLO II.

Ritardi discendenti semplici negli accordi di tre suoni.

I. *Ritardo del fondamentale.*

1. Il ritardo del fondamentale, negli accordi di 3 suoni, dà origine alle seguenti combinazioni armoniche accidentali:

1ª Negli accordi diretti:
Armonia di 2ª e 4ª che risolve in 3ª e 5ª.

Successione naturale

Successione ritardata

2ª Negli accordi in 1º rivolto:
Armonia di 3ª e 7ª che risolve in 3ª e 6ª.

Successione naturale

Successione ritardata

3[a] Negli accordi in 2° rivolto:

Armonia di 5ª e 6ª che risolve in 4ª e 6ª.

Successione naturale

Successione ritardata

II. *Ritardo della 3ª.*

2. Il ritardo della 3ª dà origine alle seguenti combinazioni armoniche accidentali:

1[a] Negli accordi diretti:

Armonia di 4ª e 5ª che risolve a 3ª e 5ª.

Successione naturale

Successione ritardata

2[a] Negli accordi in 1° rivolto:

Armonia di 2ª e 5ª che risolve a 3ª e 6ª.

Successione naturale

Successione ritardata

3^{a} Negli accordi in 2^{o} rivolto:
Armonia di 4^{a} e 7^{a} che risolve a 4^{a} e 6^{a}.

III. *Ritardo della 5^{a}.*

3. Questo ritardo non produce dissonanze reali che praticandolo sull'accordo della dominante del modo minore; nel qual caso dà origine ad un bicordo di 4^{a} diminuita, o di 5^{a} aumentata, colla sensibile tonale. Di solito viene praticato solamente nell'accordo diretto, e dà origine alla seguente:

Armonia di 3^{a} e 6^{a} che risolve in 3^{a} e 5^{a}.

IV. *Ritardo dell'8ª.*

4. Questo ritardo produce le seguenti combinazioni armoniche accidentali:

1ª Negli accordi diretti:
Armonia di 3ª, 5ª e 9ª che risolve in 3ª, 5ª e 8ª.

2ª Negli accordi in 1° rivolto:
Armonia di 3ª, 6ª e 7ª che risolve in 3ª e 6ª.

N. B. — La settima, ritardo del raddoppio del fondamentale, dev'essere posta a distanza per lo meno di 9ª dalla 6ª (V. le regole generali a pagina 267).

Negli accordi in 2° rivolto:
Armonia di 4ª, 6ª e 5ª che risolve in 4ª e 6ª.

Successione naturale

N.B. — La quinta dev'essere posta almeno a distanza di 9ª dalla 4ª.

CAPITOLO III.

Ritardi simultanei negli accordi di tre suoni.

1. Due ritardi simultanei possono avere la direzione uguale (entrambi ascendenti o entrambi discendenti), oppure la direzione opposta (uno ascendente e l'altro discendente). — Nel primo caso non possono impiegarsi altro che quando si trovano in 3ª ed in 6ª uno coll'altro, a meno che la loro risoluzione non si faccia successivamente:

I. *Ritardi simultanei della 3ª e dell'8ª.*

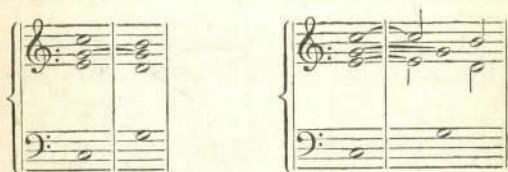
2. Questi ritardi producono le seguenti armonie:
1ª Negli accordi diretti:
Armonia di 4ª, 5ª e 9ª che risolve in 3ª, 5ª e 8ª.

2ª Negli accordi in 1º rivolto:
Armonia di 3ª, 7ª e 9ª che risolve in 3ª, 6ª e 8ª.

3ª Negli accordi in 2º rivolto:
Armonia di 4ª, 7ª e 5ª (12ª) che risolve in 4ª e 6ª.

II. *Ritardi simultanei della 3^a e della 5^a.*

3. Questi ritardi che si praticano solamente su accordi diretti, producono:

L'*Armonia di 4^a e 6^a che risolve in 3^a e 5^a.*

4. I ritardi simultanei in direzione contraria di uso comune sono:

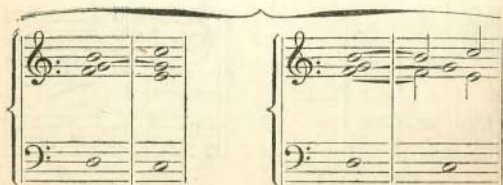
I. Ritardo discendente della 3^a e ascendente dell' 8^a;

II. Ritardo discendente dell' 8^a e ascendente dell' 8^a;

III. Ritardi discendenti dell'8^a e della 3^a e ascendente dell' 8^a.

Questi vengono impiegati con effetto sulla tonica d'ambo i modi.

I. *Armonia di 4^a, 5^a e 7^a che risolve in 3^a, 5^a e 8^a.*

Modo maggiore

Modo minore

II. *Armonia di 3ª, 7ª e 9ª che risolve in 3ª e 8ª.*
Per avere completo l'accordo di risoluzione l'armonia deve disporsi a 5 parti.

Modo maggiore

Modo minore

III. *Armonia di 4ª, 7ª e 9ª che risolve in 3ª e 8ª.* Occorre anche qui la disposizione a 5 parti.

CAPITOLO IV.

Ritardi discendenti semplici negli accordi di quattro suoni.

1. Per brevità limitiamo il nostro studio all'accordo di 7ª di dominante, che dà le combinazioni più importanti e d'uso più comune.

I. *Ritardo del fondamentale.*

Questo ritardo produce i seguenti accordi accidentali:

1° Nell'accordo diretto:
Armonia di 2ª, 4ª e 6ª che risolve in 3ª, 5ª e 7ª.

Modo maggiore

Successione naturale

Successione ritardata

Modo minore

Successione naturale

Successione ritardata

2° Nel 1° rivolto:
Armonia di 3ª, 5ª e 7ª che risolve in 3ª, 5ª e 6ª.

Modo maggiore

Modo minore

3° Nel 2° rivolto:
Armonia di 3ª, 5ª e 6ª che risolve in 3ª, 4ª e 6ª.

Modo maggiore

Modo minore

4° Nel 3° rivolto:

Armonia di 3ª, 4ª e 6ª che risolve in 2ª, 4ª e 6ª.

A questo ritardo si può dare, anzichè la risoluzione naturale, come nei suesposti esempi, la risoluzione eccezionale (ritardo a tre accordi). In tal caso l'accordo di risoluzione è quello della tonica:

e analogamente nel modo minore.

Questa risoluzione, ottima nelle forme B, C, D, non lo è del pari nella forma A: l'accordo di 4ª e 6ª, su cui si risolve, è sempre armonia transitoria.

2. Le combinazioni armoniche che risultano dal ritardo del fondamentale nell'accordo di 7ª di dominante, costituiscono le forme di due accordi di 7ª, cui abbiamo accennato altrove, i cosidetti: *Accordi di settima delle sensibili;* vale a dire:

l'accordo di settima di sensibile sul 7º grado del modo maggiore;

l'accordo di settima diminuita sul 7º grado del modo minore.

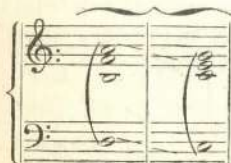
Tali accordi possono venir impiegati anche indipendentemente dal ritardo, cioè senza la preparazione (accordi di sostituzione in senso stretto).

Questa facoltà, incondizionata per l'accordo di settima diminuita, è soggetta ad una condizione in quello di settima di sensibile che è la seguente: Le note componenti la dissonanza non devono mai essere avvicinate in seconda, ma restar sempre ad intervallo per lo meno di settima:

Oltre di che è sempre preferibile che la settima si trovi nella parte più acuta. Ne viene di qui che l'ultimo rivolto dell'accordo di settima di sensibile, non potendo soddisfare a queste condizioni, è impraticabile senza la preparazione.

Per quanto abbiamo detto in fine del paragrafo precedente, gli accordi di settima delle sensibili possono avere due risoluzioni, l'una all'accordo di settima della dominante, l'altra a quello della tonica; la prima dicesi *risoluzione di ritardo,* la seconda *risoluzione d'accordo.*

Le due risoluzioni possono impiegarsi indifferentemente, però:

a) Nel primo rivolto, risolvendo all'accordo diretto della tonica, è indispensabile la risoluzione di ritardo, senza di che ne verrebbero due quinte fra il basso e la parte che contiene la settima:

b) Il terzo rivolto risolve più naturalmente di ritardo che d'accordo.

N.B. A questi accordi può anche attribuirsi un'altra origine, come vedremo in breve (V. pagina 292).

II. *Ritardo della 3a.*

3. Questo ritardo dà origine ai seguenti accordi accidentali:

1° Nell'accordo diretto:
Armonia di 4ª, 5ª e 7ª che risolve in 3ª, 5ª e 7ª.

2° Nel 1° rivolto:
Armonia di 2ª, 4ª e 5ª che risolve in 3ª, 5ª e 6ª.

3° Nel 2° rivolto:
Armonia di 3ª, 4ª e 7ª che risolve in 3ª, 4ª e 6ª.

4° Nel 3° rivolto:
Armonia di 2ª, 5ª e 6ª che risolve in 2ª, 4ª e 6ª.

III. *Ritardo della 5ª.*

4. Questo ritardo dà origine ai seguenti accordi accidentali:

1° Nell'accordo diretto:
Armonia di 3ª, 7ª e 6ª che risolve in 3ª, 7ª e 5ª.

2° Nel 1° rivolto:
Armonia di 5ª, 6ª e 4ª (11ª) che risolve in 5ª, 6ª e 3ª.

3° Nel 2° rivolto:
Armonia di 2ª, 3ª e 5ª che risolve in 3ª, 4ª e 6ª.

4° Nel 3° rivolto:
Armonia di 2ª, 4ª e 7ª che risolve in 2ª, 4ª e 6ª.

IV. *Ritardo della 7ª.*

5. Questo ritardo non produce che un'armonia simile ad un accordo perfetto di dominante col fondamentale raddoppiato; non ha quindi nessuna importanza.

V. *Ritardo dell'8ª.*

6. Questo ritardo dà origine alle seguenti combinazioni armoniche accidentali:

1° Nell'accordo diretto:
Armonia di 3ª, 5ª, 7ª e 9ª che risolve in 3ª, 5ª, 7ª e 8ª.

2° Nel 1° rivolto:
Armonia di 6ª, 5ª, 7ª e 3ª che risolve in 6ª, 5ª e 3ª.

3° Nel 2° rivolto:
Armonia di 3ª, 4ª, 6ª e 5ª che risolve in 3ª, 4ª e 6ª.

4° Nel 3° rivolto:
Armonia di 2ª, 6ª, 3ª e 4ª che risolve in 2ª, 6ª e 4ª.

A questo ritardo si può dare, anzichè la naturale, la risoluzione eccezionale (ritardo a 3 accordi). In tal caso l'accordo di risoluzione è quello della tonica.

Analogamente pei rivolti, con quest'avvertenza, che il 2° non può risolvere all'accordo fondamentale della tonica, bensì al 1° rivolto del medesimo, a motivo delle quinte che ne risulterebbero fra il basso e la 9ª.

7. Queste combinazioni accidentali, derivanti dal ritardo dell'ottava nell'accordo di settima di dominante, hanno una speciale importanza. Essi costituiscono i così detti: *Accordi di nona della dominante;* cioè l'accordo di nona maggiore, basato sulla dominante del modo maggiore, e l'accordo di nona minore, basato sulla dominante del modo minore.

Tali accordi possono venir impiegati indipendentemente dal ritardo, cioè *senza la preparazione* (accordi di sostituzione in senso stretto); in tal caso bisogna avere le seguenti avvertenze:

a) la nona maggiore dev'essere collocata sopra la terza, quindi a distanza per lo meno di 7ª dalla medesima:

b) in entrambi i modi, e specialmente nel maggiore, è bene collocare la 9ª nella parte più acuta.

Per quanto abbiamo detto in fine del paragrafo precedente, gli accordi di 9ª potranno avere due risoluzioni: una all'accordo di 7ª di dominante, l'altra a quello della tonica — quella è detta *risoluzione di ritardo* — questa *risoluzione d'accordo*. — Le due risoluzioni possono impiegarsi indifferentemente, eccetto il caso in cui il 2° rivolto si debba risolvere all'accordo fondamentale della tonica, nel quale è indispensabile la risoluzione di ritardo, per evitare le quinte fra il moto del basso e quello della 9ª.

Accordo diretto di 9ª maggiore.

Rivolti.

Risoluzione d'accordo.

Risoluzione di ritardo.

Accordo diretto di 9ª minore.

Risoluzione d'accordo

RIVOLTI.

Risoluzione d'accordo.

Risoluzione di ritardo.

8. Sopprimendo il fondamentale nelle forme degli accordi di nona, rimangono le forme degli accordi di settima delle sensibili (V. pag. 280). Cosicchè queste armonie possono ritenersi, come fanno in effetto molti teorici, quali frammenti di accordi di

nona; di maniera che il loro basso fondamentale (sottinteso) dovrebbe ritenersi essere la dominante, la quale ne regola difatti la risoluzione d'accordo.

CAPITOLO V.

Ritardi simultanei negli accordi di quattro suoni.

Ritardi simultanei della 3ª e della 5ª.

1. Questi ritardi producono le seguenti armonie:

1ª Nell'accordo fondamentale:

Armonia di 4ª, 6ª e 7ª che risolve a 3ª, 5ª e 7ª.

L'effetto però è migliore se l'accordo di preparazione si trova in 2º rivolto, e l'armonia è in posizione lata.

2ª Nel 1º rivolto:

Armonia di 3ª, 4ª e 5ª che risolve in 3ª, 5ª e 6ª.

3ª Nel 2º rivolto:

Armonia di 2ª, 3ª e 6ª che risolve in 3ª, 4ª e 6ª.

4ª Nel 3º rivolto:

Armonia di 2ª, 5ª e 7ª che risolve in 2ª, 4ª e 6ª.

Ritardi simultanei della 3ª e dell'8ª;
della 5ª e dell'8ª; della 3ª, della 5ª e dell'8ª.

2. I ritardi simultanei della 3ª e dell' 8ª, della 5ª e dell' 8ª, della 3ª, 5ª e 8ª producono rispettivamente, nell'accordo di 7ª di dominante, gli intervalli di 4ª e 9ª - 6ª e 9ª - 4ª, 6ª e 9ª. In virtù della proprietà della 9ª di dominante, d'essere impiegata senza preparazione (V. pag. 289), possono considerarsi altresì, e più comodamente, come ri-

tardi semplici della 3ª o della 5ª, e come ritardi simultanei della 3ª e della 5ª negli accordi di 9ª della dominante. Il loro impiego riesce così più facile, essendovi un suono di meno da preparare.

In tal caso, se la 9ª risolve contemporaneamente ai ritardi (quando ciò sia possibile), la risoluzione si fa all'accordo di 7ª di dominante, se risolve dopo, la risoluzione si fa all'accordo di 9ª.

Ritardi simultanei della 3ª e dell'8ª nell'accordo di 7ª di dominante, ovvero *ritardo semplice della 3ª negli accordi di 9ª della dominante.*

Questi ritardi producono le seguenti armonie:

1ª Nell'accordo diretto:

Doppio ritardo nell'accordo di 7ª di dominante

Successione naturale Successione ritardata

Ritardo semplice nell'accordo di 9ª

Risoluzioni simultanee Risoluzioni successive

Come doppio ritardo quest'armonia non è praticabile felicemente nei rivolti.

2ª Nel 1° rivolto:

3ª Nel 2° rivolto:

4ª Nel 3° rivolto:

Facendo *bemolle* il *la* si ottengono le forme delle stesse armonie nel modo minore, di cui ommettiamo per brevità gli esempi.

Queste combinazioni armoniche, risultanti dai ritardi simultanei della 3ª e dell' 8ª nell'accordo di 7ª di dominante, o da quello della 3ª negli accordi di 9ª, che dir si voglia, costituiscono i così detti:

Accordi d'undecima.

Gli accordi d'undecima sono di due specie:

a) Accordo d'undecima con 9ª minore, basato sulla dominante del modo minore (Es. A);

b) Accordo d'undecima con 9ª maggiore basato sulla dominante del modo maggiore (Es. B):

Ritardi simultanei della 5ª e dell'8ª nell'accordo di 7ª di dominante, ovvero *ritardo semplice della 5ª negli accordi di 9ª di dominante.*

La risoluzione di questi ritardi non può essere simultanea, perchè si trovano fra loro in quinta od in quarta. Risolvendo prima il ritardo della quinta la risoluzione si opera sull'accordo di 9ª; risolvendo prima il ritardo dell'ottava si rimane sopra l'accordo di 7ª di dominante con ritardo della 5ª, della quale armonia abbiamo trattato altrove (pag. 284 e seg.).

Questi ritardi producono le seguenti armonie:

a) Risoluzione all'accordo di 7ª di dominante:

nell'accordo diretto — nel 1º rivolto

nel 2º rivolto — nel 3º rivolto

Bemollizzando il *la* ed il *mi* si ottengono le forme delle stesse armonie nel modo minore;

b) Risoluzione all'accordo di 9ª:

Ritardi simultanei della 3ª, 5ª e 8ª nell'accordo di 7ª di dominante, ovvero *ritardi simultanei della 3ª e della 5ª negli accordi di 9ª.*

Anche in questo caso i ritardi dell'8ª e della 5ª non possono avere risoluzione simultanea, a meno che non si faccia risolvere la 9ª ascendendo, ciò che è permesso in via eccezionale:

Facendo risolvere soltanto il ritardo della 3ª e della 5ª simultaneamente, si rimane sopra l'accordo di 9ª:

Gli stessi esempi valgono pel modo minore bemollizzando il *la* ed il *mi*.

Le combinazioni risultanti dai ritardi simultanei della 5^a e dell' 8^a, e della 3^a, 5^a ed 8^a nell'accordo di 7^a di dominante, costituiscono i così detti:

Accordi di tredicesima.

Gli accordi di tredicesima sono di due specie: tredicesima maggiore, proprio del modo maggiore, e tredicesima minore, proprio del modo minore. Entrambi questi accordi possono assumere due forme, l'una costituita di 3^a, 7^a, 9^a e 13^a, l'altra di 7^a, 9^a, 11^a e 13^a. Quella corrisponde al doppio ritardo dell' 8^a e della 5^a, ed è detta accordo di 13^a con terza; questa al triplo ritardo della 3^a, 5^a ed 8^a, ed è detta accordo di 13^a con undecima.

CAPITOLO VI.

I ritardi nella successione armonica.

1. I ritardi, per definizione, suppongono la successione armonica; però in questo articolo dobbiamo esaminare:

a) Le alterazioni cromatiche possibili nelle combinazioni armoniche prodotte dai ritardi (i ritardi nella successione cromatica);

b) Le combinazioni armoniche prodotte dai ritardi utilizzate nella modulazione (i ritardi nella successione politonale);

c) I ritardi nelle forme speciali di successione armonica, che abbiamo costantemente prese in considerazione, cioè le cadenze e le progressioni;

d) Le esercitazioni pratiche sui ritardi.

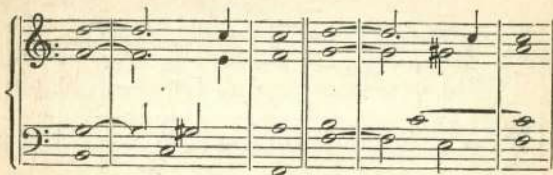
2. *I ritardi nella successione cromatica*. — Si possono alterare suoni d'un accordo nel quale ne sono altri di ritardati. Si formano così varii accordi accidentali, il di cui uso è modernamente generale. Accenniamo i principali.

Accordi di tre suoni.

Ritardo del fondamentale e alterazione ascendente della 5ª:

Ritardo della 3ª e alterazione ascendente della 5ª:

Ritardo dell'8ª e alterazione ascendente della 5ª:

Ritardi simultanei della 3ª e dell' 8ª, e alterazione ascendente della 5ª:

Accordo di settima di dominante.

Ritardo della 3ª e alterazione ascendente della 5ª:

Ritardo dell' 8ª e alterazione ascendente della 5ª, ovvero alterazione ascendente della 5ª nell'accordo di 9ª maggiore:

Ritardi simultanei dell' 8ª e della 3ª, e alterazione ascendente della 5ª, ovvero alterazione ascendente della 5ª nell'accordo d'11ª con 9ª maggiore:

Altre combinazioni cromatiche possono ottenersi coll'alterazione degli stessi ritardi. Tali quelle che derivano dall'alterazione discendente della 9ª che si può fare:

a) nell'accordo di 9ª maggiore;
b) nell'accordo d'11ª con 9ª maggiore;
c) nell'accordo di 13ª maggiore.

3. *I ritardi nella successione politonale.* — Si tratta qui dei ritardi nell'accordo di settima di dominante, che è la chiave della modulazione. Queste combinazioni possono, quando la successione lo permetta, sostituirsi all'accordo di settima di dominante dal quale derivano, e di cui conservano il carattere particolare.

CAPITOLO VII.

I ritardi nelle forme speciali di successione armonica.

I. *I ritardi nelle cadenze.*

1. I ritardi usitati nelle cadenze sono quello della terza e quello della quinta, che si praticano, semplici e combinati, negli accordi della dominante.

Le formule A e B costituiscono le due maniere di cadenza composta; la formula C costituisce la cadenza doppia.

II. *I ritardi nelle progressioni.*

1. Nella progressione monotonale e politonale, in cui il basso sale di 4ª e scende di 3ª è praticabile il ritardo dell' 8ª, tanto nella progressione fondamentale che nella 2ª derivata, e il ritardo della

6ª nella prima derivata. Nella stessa progressione politonale è possibile ancora il ritardo della 3ª, qualora il primo accordo sia quello di 7ª di dominante.

Ritardo dell'ottava.

nella progressione fondamentale

nella 2ª derivata

Ritardo della 6ª nella prima progressione derivata:

Ritardo della 3ª nella progressione politonale:

Progressione fondamentale

2ª derivata

2. Nella progressione monotonale in cui il basso sale di 5ª e scende di 4ª, è possibile il ritardo della 3ª, tanto nella fondamentale che nelle derivate:

Progressione fondamentale

1ª derivata

2ª derivata

ecc.

3. Nella progressione in cui il basso scende di 3ª e sale di 4ª è praticabile il ritardo dell' 8ª, tanto nella fondamentale che nella derivata.

Trattando la stessa progressione con accordo di 7ª è praticabile anche il ritardo della 3ª.

Ritardo dell'ottava:

Progressione fondamentale.

Progressione derivata.

Ritardo della 3ª:

Progressione fondamentale

Progressione derivata

4. Nella progressione in cui il basso scende di 5ª e sale di 4ª è praticabile il ritardo dell' 8ª in entrambi gli accordi:

Nella stessa progressione con accordi di 7ª è praticabile pure il ritardo della 3ª, il quale può anche farsi simultaneamente a quello dell'8ª:

5. Nella progressione in cui il basso scende di 4ª e sale di grado sono possibili il ritardo della 3ª e quello dell' 8ª, i quali possono anche essere simultanei:

Con ritardo della 3ª

ecc.

Con ritardi della 3ª e dell'8ª alternati

ecc.

Con ritardi della 3ª e dell'8ª simultanei

6. Nella progressione in cui il basso scende di 4ª e sale di 3ª è praticabile il ritardo della 3ª:

Progressione fondamentale

1ª derivata

CAPITOLO ADDIZIONALE.

Esercitazioni pratiche sopra i ritardi.

Come sempre, anche qui ci occuperemo dei due problemi distinti, secondo che *la parte data* è il basso oppure il canto.

Problema 1°. — Quando è dato il basso possiamo, come è noto, considerare due casi:

1° Il basso è numerato;

2° Il basso è senza numeri.

1° Caso.

Ecco le norme relative alla numerica dei più comuni ritardi:

I. Il ritardo del fondamentale, negli accordi diretti è indicato $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ — nel primo rivolto (ritardo della 6ª per mezzo della 7ª) con 7 6;

II. Il ritardo della 3ª per mezzo della 4ª, negli acordi diretti, si indica con $\begin{smallmatrix}5 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$, e $\begin{smallmatrix}7 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ se si tratta di accordi di 7ª — nel primo rivolto (ritardo del basso) con $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{2}$ — nel secondo rivolto con 7 6;

III. Il ritardo dell'8ª per mezzo della 9ª indicasi con $\begin{smallmatrix}X & \\ 9 & 8\end{smallmatrix}$, in cui la cifra romana indica la 3ª (o 10ª), che è necessario accompagnamento di questo ritardo;

IV. I doppi ritardi sono indicati, naturalmente, dai numeri corrispondenti a ciascuno.

Avvertenza. — Nel praticare il ritardo dell'8ª,

onde non esser costretti a spostare la posizione, è generalmente necessario di raddoppiare la nota di preparazione. P. e.:

FENAROLI.

Esercizi.

I. Armonizzare i bassi numerati del 2° e 3° libro di Fenaroli.

II. Armonizzare i 96 piccoli bassi del P. Mattei [1].

---

[1] Riguardo ai Bassi del P. Mattei sono indispensabili alcune osservazioni: La numerica, oltrechè indicare la qualità dell'accompagnamento, segna la linea melodica della parte superiore. — Per questo, in generale, non possono riuscire che in una data posizione, cui non si troverà se non provando e riprovando. Accadrà molte volte che, per seguire la linea melodica indicata dall'Autore, la posizione iniziale venga spo-

III. Armonizzare, per gli accordi di nona in particolare, i bassi n. 49 e 50 del Tacchinardi.

---

stata forse anche di tutta un'ottava; non se ne faccia caso — questi bassi non sono vocali. — Giova ancora notare che molti di essi non riescono che a tre parti.

Esempii:

2° Caso.

Quando il basso non è numerato bisogna distinguere, secondo che il ritardo si trova nel basso, oppure il movimento del basso consenta il ritardo nelle parti; quindi due quesiti:

I. Determinare quando il basso può considerarsi un ritardo, e di che specie;

II. Determinare quando il movimento del basso permetta il ritardo nelle parti, e che specie di ritardo consenta.

Quanto al primo quesito: Vi sono tre casi di ritardo nel basso:

il ritardo del fondamentale in un accordo diretto;

il ritardo della terza in un accordo in primo rivolto;

il ritardo della quinta in un accordo in secondo rivolto.

Quindi:

a) Ogni nota del basso che, preparata, discende di grado dal tempo forte al debole, può considerarsi come il ritardo del fondamentale, tutte le volte che la nota su cui discende si può ritenere il basso fondamentale d'un accordo di 3 o di 4 suoni:

b) Ogni nota del basso che, preparata, discende di grado dal tempo forte al debole, può considerarsi ritardo della 3ª in un accordo in primo rivolto, quando la nota su cui discende può ritenersi il basso sènsibile d'un accordo di 3 o 4 suoni in primo rivolto:

Ritardo della 3ª nel 1º rivolto d'un accordo di 3 suoni

Ritardo della 3ª nel 1º rivolto d'un accordo di 4 suoni

FENAROLI.

c) Ogni nota del basso che, preparata, discende di grado dal tempo forte al debole, può considerarsi ritardo della 5ª in un accordo in se-

condo rivolto (d'ordinario quello di settima di dominante), quando la nota su cui discende può ritenersi il basso sensibile d'un secondo rivolto:

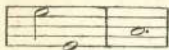
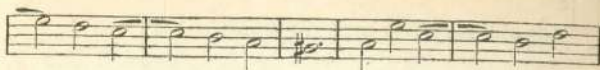
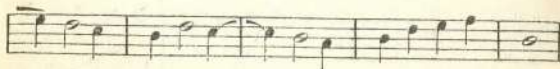
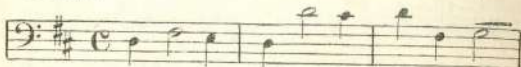
Quanto al secondo quesito:

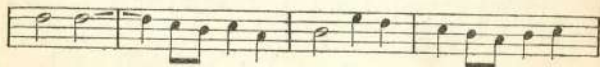
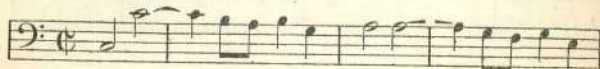
I. Il ritardo del fondamentale in un primo rivolto (ritardo della 6ª per mezzo della 7ª) si può impiegare su ogni nota del basso suscettibile di essere accompagnata con 3ª e 6ª, purchè l'accordo antecedente ne permetta la preparazione. Ne viene da questo che la scala, tanto ascendente che discendente, potendo su ogni grado portare 3ª e 6ª potrà accompagnarsi come segue:

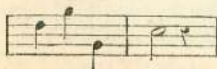
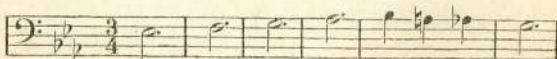
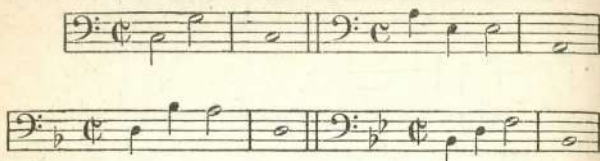
II. Il ritardo della 3ª per mezzo della 4ª si può impiegare su ogni nota del basso suscettibile di essere accompagnata con 3ª e 5ª (o 3ª, 5ª e 7ª), quando l'accordo precedente ne permetta la preparazione. Per gli esempi vedi le progressioni (pag. 309);

III. Il ritardo dell' 8ª per mezzo della 9ª conviene a ogni nota del basso che può avere l'accompagnamento di 3ª e 5ª (o 3ª, 5ª e 7ª), quando l'accordo antecedente ne permetta la preparazione. A questo proposito bisogna tener a mente che l' 8ª non può servire di preparazione al ritardo d'un'altra 8ª, ossia che la 9ª non può essere preparata dall' 8ª, la ragione si è che ne risulterebbero due ottave di seguito; per questo il ritardo d' 8ª, possibile nella scala ascendente, non lo è nella discendente:

Esercizio. — A) pei ritardi nel basso (Regole *a* e *b*, pag. 328 e 329).

Regola *a*). Accompagnamento di 2ª e 4ª:

BUSSLER.

Regola *b*). Accompagnamento di 2ª e 5ª:

Esercizio. — B) per ritardi nelle altre parti (Regole I, II, III, pag. 320 e 321).

Regola I. Accompagnamento di 3ª e 7ª:

Regola II. Accompagnamento di 4^a e 5^a:

Regola III. Accompagnamento di 3^a, 5^a e 9^a:

Esercizio su tutte le precedenti regole.

(Dal *metodo elementare ed abbreviato d'armonia e d'accompagnamento di* F. J. FÉTIS).

Esercizi.

Dopo questi esercizi l'allievo potrà armonizzare i bassi n. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 23, 24, 28, 31, 34, 36, 40 del quarto libro dei partimenti di Fenaroli (bassi senza numeri).

Per l'esecuzione del quarto libro sono necessarie alcune avvertenze:

I. Molti di questi bassi appartengono al cosidetto *genere imitato*.

Dicesi *imitazione* la riproduzione che fa una parte d'un disegno melodico *proposto* da un'altra parte.

L'imitazione può farsi a qualunque intervallo. Se la riproduzione della proposta è esatta l'imitazione dicesi reale, se ne dà solamente l'idea dicesi imitazione di figura.

II. L'armonia può disporsi, secondo i casi, a 2, 3, e 4 parti.

III. I partimenti di questo libro sono più che altro pianistici, alcuni però riescono benissimo per quartetto istrumentale. Per es. i n. 5, 9, 15, 17, 21, 24, 28, 31, 34, 36, 40.

IV. Molte volte è di stile l'accompagnamento del basso in terza od in sesta; specie quando vi è una nota tenuta in qualche parte superiore es. A).

In tal caso se viene poi qualche imitazione del basso sopra una nota di questo (tenuta o ripetuta) la parte che imita è da accompagnarsi in terza o in sesta da un'altra parte di mezzo (es. B).

Esempio A:

Esempio B:

PROBLEMA 2°. — Quando è *dato* il canto ogni nota di questo che, preparata, discende di grado dal tempo forte al debole, può considerarsi come il ritardo superiore della nota sulla quale discende; e cioè:

a) Ritardo della 3ª in un accordo fondamentale o secondo rivolto;

b) Ritardo della 6ª in un accordo in primo rivolto;

c) Ritardo dell'8ª in un accordo fondamentale.

Ogni nota che, preparata, sale di grado, ordinariamente di semitono, dal tempo forte al debole, può considerarsi come ritardo inferiore della nota su cui ascende.

In base a queste norme il seguente canto

potrebbe essere accompagnato così:

Esercizi. — Armonizzare a quattro parti le seguenti melodie:

1

BUSSLER.

2

BUSSLER.

3

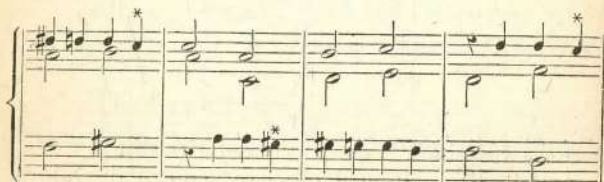
4

DUBOIS.

SEZIONE II

Delle anticipazioni.

1. L'anticipazione è un artifizio che consiste nell'introdurre in un accordo suoni che naturalmente appartengono all'accordo seguente:

Essa è quindi il contrario del ritardo.

2. L'anticipazione dev'essere sempre di valore breve, in tempo debole, e meglio nella parte debole del tempo.

È praticata nella melodia, quindi, in via generale, nella parte estrema superiore e, benchè raramente, nel basso.

3. Le anticipazioni possono essere, come i ritardi, semplici, doppie, ecc. Si può anticipare anche un intero accordo:

Come esempio, nel genere, presentiamo armonizzato un brano del partimento N. 27, del IV libro di Fenaroli, nel quale si vedono praticate le anticipazioni ora in una ora in altra parte:

Esercizi.

a) Continuare l'armonizzazione del basso di Fenaroli sopra cominciata.

b) Introdurre anticipazioni nelle seguenti successioni armoniche:

Nella successione N. 1 si può praticare prima l'anticipazione della 3ª, poi quelle della 3ª e dell'8ª simultaneamente.

Per esempio:

Nella successione N. 2 si possono praticare le anticipazioni alternate dell'8ª e della 3ª, e nella successione N. 3 l'anticipazione del fondamentale.

c) Armonizzare a 4 parti le seguenti melodie che contengono anticipazioni:

SEZIONE III.

Del pedale.

1. Il pedale è un suono tenuto immobile o, ciò che torna lo stesso, costantemente ripetuto, da una parte, nella successione di più accordi diversi.

La tonica e la dominante, e più specialmente questa che quella, sono le note più usitate per formare dei pedali.

Il pedale si distingue, secondo la posizione sua, in *grave, medio* ed *acuto*. Il primo essendo però il più usitato, limitiamo a questo gli esempi.

Pedale grave sulla dominante.

Pedale

Pedale grave sulla tonica.

2. Il pedale può anche essere doppio.

Il pedale doppio risulta in generale dalla *tonica* e dalla dominante simultaneamente tenute, quella nel basso, questa, di regola nella parte immediatamente superiore, o nella parte più acuta.

3. La nota del pedale è spesse volte estranea agli accordi che l'accompagnano, eccetto il primo e l'ultimo (principio e fine del pedale), dei quali dev'essere nota reale. Per questo il pedale non può considerarsi come il vero basso dell'armonia. Si considera invece come tale la parte inferiore degli accordi sovrapposti, sulla quale si regola la successione armonica come se il pedale non esistesse.

4. Le armonie che accompagnano il pedale possono portare anche delle modulazioni, beninteso

transitorie e non permanenti, tali quindi da non distruggere il senso della tonalità primitiva.

Esercizi. — L'allievo potrà esercitarsi ad aggiungere un pedale di tonica o di dominante a qualcuno dei partimenti che armonizza. La composizione di questi pedali dovrà essere ispirata al genere del partimento, e al soggetto principale del medesimo.